

# دراسات وفتائج

في مذاهب الشعر ونقده

تأليف

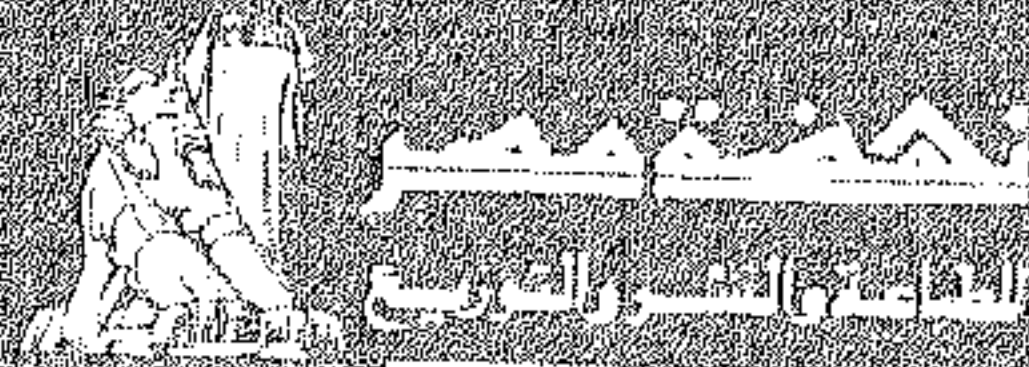
محمد غنيمي هلال



0110770



Bibliotheca Alexandrina





# دراسة ونساج

في مذاهب الشعر ونقده



General Organization of the Alexandria Library  
الهيئة العامة للقاهرة

تأليف

٨٥٩-١

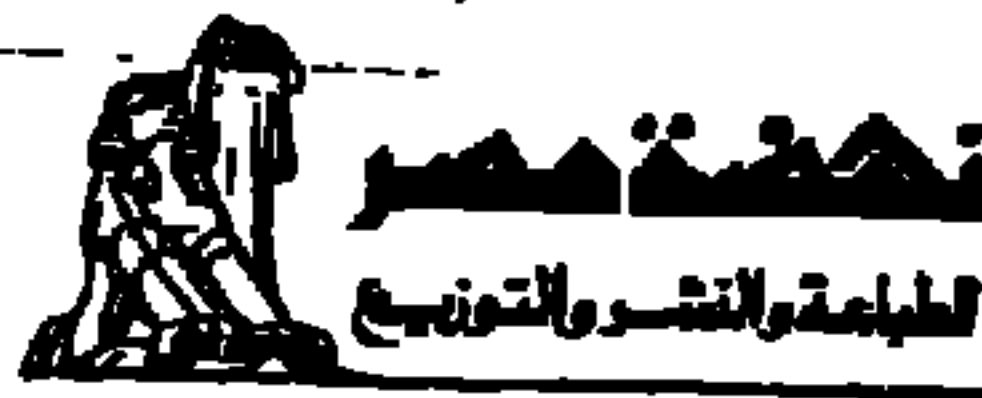
الدكتور محمد عفتي محمد

١ ج ٥

د

الهيئة العامة للقاهرة - الإسكندرية

رقم الكتاب	١
عدد النسخ	٣٥٩٥٤





القسم الأول  
حول بعض مذاهب الشغرة ونقده



## تقديم

هذا كتاب جديد للناقد والأستاذ الجامعي الدكتور محمد غنيمي هلال يصدر بعد رحيله عن عالمنا بسبع سنرات .

ولقد أصدر المؤلف في حياته عدداً كبيراً من الكتب المؤلفة والمترجمة ، تنطق جميعها بمنهج النقدى الحديث ، المتكى إلى ثقافة عريضة شاملة ، وذوق أدبى مرهف ، وبصيرة نقدية نافذة ، في طليعتها كتبه الرائدة عن الرومانتيكية والأدب المقارن والنقد الأدبى الحديث والحياة العاطفية بين العذرية والصوفية والنقد المسرحى . . هذه الكتب والدراسات التى جعلت منه علامة مضيئة بارزة في حياتنا الأدبية والنقدية المعاصرة .

ولقد بلور المؤلف رسالته النقدية الجامعية في صدر مؤلفه الضخم : «النقد الأدبى الحديث» وعبر عنها بآتها : « بناء النقد على أساس علمى موضوعى لا يقضى على ذاتية الناقد ، ولا يتحكم فى أصالته ، ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة فى النقد وفى الأدب ، حتى تقضى على الأدعاء فى مجال إنتاج الأدب ونقده ، وحتى يتسع الميدان للدعاة المؤمنين بالأدب ورسالته ، وبأننا يجب أن نعيش بجهودنا الصادقة الحادة لوطننا وللإنسانية ، مما يتطلب منا أن نحيا بفكرنا وأدبنا فى العصر الحديث غير متخلفين عنه ولا متوانين .

وهكذا فإن النقد فى رأيه تثقيف مردّه إلى الاحاطة بثقافة شاملة ، ومظهره تعاون بين الناقد والقراء والمؤلف معا ، وإسهام فى التوجيه الأدبى العام فى جانبيه من الخلق والوصى ، ومن التاج والاستيعاب والتأثير . ويوضح الدكتور محمد غنيمي هلال هذا المفهوم النقدى فى تقديمه لكتابه « فى النقد المسرحى » عندما يؤكد أن ذلك لن يتوافر إلا بدعم المنهج الوصفى بالوصى التاريخى الجمالى . وهو أساس آخر لا يقل خطورة عن سابقه ، به يرتبط الماضى القومى والعالمى بالحاضر ، ارتباطاً فيه يتبادل كل من الماضى والحاضر صلات خصبة تتجدد بها قيم الماضى وتقوم عليها جهود الحاضر .

ذلك أن الماضي ذو سلطان دائم عن طريق الوعي والإحاطة ، ثم اتخاذ موقف منه إيجاباً أو سلباً ، والحاضر كذلك لا يكون ذا شأن إلا بتجاوزه ذلك الماضي إذا أضاف جديداً يحملنا على معاودة النظر في تقويم تراثنا الماضي تقويماً جديداً ، بل ربما يحملنا على تقويم نظرتنا إلى التراث العالمي كله من جديد . ولهذا كان لابد من مراعاة هذه الصلات بين التراث الأدبي عربياً كان أم عالمياً - والخلق الأدبي الجديد الذي هو وليده دون ريب . والعثور على هذه الصلات وجلالها من الأمور التي تخرج بالنقد عن الابتذال والهوان ويسر المنال ، مما سهل سبيل النقد تحكما ، وجعله مجالاً مستباحاً لكل من يستطيع أن يحوز قلماً وأوشك أن يبغض النقد الحق إلى ذويه .

كان الدرس الأول الذي قدمه الدكتور محمد غنيمي هلال يتمثل في ضرورة الإحاطة بتراث الإنسانية في علم النقد الأدبي ، فلا جديد جده مطلقاً دون رجوع إلى القديم في شتى مصادره ، مع تمثيل له ووقوف على حقيقته . ومن هنا كان تقسيمه النقد للعربي القديم في ذاته وعلى أساس مصادره القديمة ، ثم على أساس منزلته من النقد الحديث في ضوء نظرياته ومذاهبه ، وأسسها الفلسفية والفنية .

وكان الدرس الثاني الذي قدمه الدكتور محمد غنيمي هلال أن نظريات النقد وقواعده العامة لا تخلق الفنان ، ولكنها تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لا تيسر بدونها ، وللفنان أن يضيف إليها أو يتجاوزها إذا أبدع طريقاً وأضافه إلى التراث القومي أو العالمي . والناقد العبقري - كالأديب العبقري - قد يضيف جديداً بما يدعو إليه من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة ويشرح الحاجة الماسة إلى الانجاء الجديد شرحاً فنياً وعلمياً ، يفيد فيه مما اطلع عليه من التراث الأدبي وتراث النقد معاً ، فالأديب والناقد كلاهما صادر عن عبقريته ، وتفردته ، وتجاوزه لعصره .

وكان الدرس الثالث للدكتور محمد غنيمي هلال يتمثل في العناية الفائقة والحد الدائب للتعرف بالدراسات الأدبية المقارنة ، والإسهام فيها ، وتشجيعها وتوضيح رسالتها الخطيرة الشأن فيما يخص الوعي القومي والوطني والفني



والإنساني . فإلى جانب ما يزودنا به الأدب المقارن من تغذية شخصيتنا القومية وتنمية نواحي الأصالة في استعدادنا ، وتوجيهها توجيهاً رشيداً ، وقيادة حركات التجديد فيها على منهج سديد مثمر ، وإبراز مقومات قوميتنا في الحاضر وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية في التراث الأدبي العالمي - إلى جانب ذلك كله ، تظل للأدب المقارن رسالة إنسانية أخرى هي الكشف عن أصالة الروح القومية في صلتها بالروح الإنسانية العامة في ماضيها وحاضرها . ومن هنا كانت جهوده الدائبة - في مجال الدراسات المقارنة - حول موضوعات ليلي والمجنون في الأدبين العربي والفارسي وكليوباترا في الآداب الفرنسية والإنجليزية والعربية ودون جوان في الآداب الأوربية وشهرزاد في الأدب العربي والآداب الأوربية ويوسف وزليخا في الأدب الفارسي ، إلى آخر هذه النماذج من الدراسات المقارنة التي أفرد لبعضها كتباً مستقلة هي بمثابة اللبنة الأولى التي يضعها أول باحث وناقد عربي في مجال الدراسات المقارنة محاولاً من خلالها الكشف عن ناحية هامة من نواحي النشاط العقلي للإنسان الحديث وكيف يعكس ذات نفسه في مرآة الشخصيات القديمة من التاريخ أو في مرآة شخصيات أسطورية بعد أن يسبغ عليهم من نفسه وينفخ فيهم من روحه ويقربهم بذلك إلى نفوسنا .



وهذا الكتاب الجديد « دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده » يمثل المنهج النقدي للدكتور محمد غنيمي هلال أصدق تمثيل ، وهو يدور على محاور ثلاثة تنطلق من دائره الشعر العربي المعاصر ، فدائرة الشعر الإسلامي الفارسي ، فدائرة الشعر الفرنسي ، والأوربي المعاصر ، ومن دائرة إلى أخرى ، ينتقل بنا قلم المؤلف في براعة تحليل ، وجمال عرض ، ونفاذ بصيرة ، يمهلو يستخلص النتائج ، ويتذوق ويوضح ويعلل ، ترفده ثقافة ضاربة بجذورها في التراث البعيد ، ومحلقة بجناحها في صميم المعاصرة .

ولقد قُسمت هذه الدراسات والنماذج في هذا الكتاب إلى قسمين ، خصص الأول منهما لبعض مذاهب الشعر ونقده ، وعالج الأسس العامة

والخصائص المشتركة لكل مذهب منها بصرف النظر عن الشعراء والنقاد الذين ينتمون إليه . أما القسم الثاني فهو تطبيق لبعض جوانب هذه المذاهب في دراسات عن بعض الشعراء وفي نماذج في نقد شعرهم . فالقسم الأول عام في طبيعته ، أما القسم الثاني فهو نماذج لما ورد في هذا القسم العام . وفي كل من القسمين كان مجال التأمل والبحث فسيحا واسعا ، لم يقف عند عصر معين ، ولا عند الشعر في لغة معينة ، بل امتد للشعر كفن إنساني ، وعالج مذاهب وشعراء بين عصور ولغات مختلفة .

كما أن هذا الكتاب يجيء حلقة جديدة في السلسلة التي أنجز المؤلف أولها في حياته حين أصدر ( في النقد المسرحي ) ثم يجيء كتابنا هذا عن ( دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ) ليعقبه كتاب ثالث عن النقد التطبيقي في مجال ( القصة والرواية ) .

ونرجو أن يكون في تقديمنا لهذا الكتاب الذي ينشر بعد رحيل مؤلفه - لأول مرة - إضافة جديدة إلى صرح الدراسات الأدبية والنقدية ، التي خلفها الناقد والأستاذ الجامعي الرائد الدكتور محمد غنيمي هلال وتحمية لروحه التي فارقتنا منذ سنوات إلى الملاء الأعلى .

## عمود الشعر وجنائنة على الشعر العربي

نعتقد أن دراسة النقد العربي القديم دراسة مثمرة تستلزم تقويماً لهذا النقد ، وكشفاً عن وجوه النقص فيه ، للعمل على سد هذا النقص ، في ضوء ما أسفرت عنه دراسات النقد والدراسات الجمالية الحديثة . . ولا يقيس رجلاء هذا النقص إلا بعد تمحيص وإمعان نظر ، ويتبعه إضافة الحديد الذي به يكمل هذا التراث ، ليسير العصر ، كما يسير التقدم ، وهاتان هما الناحيتان اللتان تتجلى فيهما أصول التجديد ، وهما اللتان يسير عليهما كل الباحثين في الآداب العالمية . . وخاصة أن التجديد دائماً هدام بناء معاً . . وإذن ففي الإشادة بالنقد القديم على إطلاقه ، دون نقد له أو تقويم لما تضمنه ، تجاهل للحقائق الأدبية والنقدية في أدبنا المعاصر نفسه ، فضلاً عن الآداب العالمية ، كما أن وقوف الباحث عند حدود الشرح والاحصاء لهذه الآراء ، يفقده الآراء ، يفقده الأصالة ، فيعيش بآرائه في غير عصره ، عن قصور أو ضيق أفق .

وفي ضوء هذه البديهييات التي ما كان لنا أن نذكرها لولا ما نرى في دراسة النقد العربي القديم من نواحي قصور ، يقع فيها دائماً من يتصدون للنقد ، وهم دخلاء عليه ، ولم تتوافر لهم أدوات ووسائل دراسته دراسة جادة ، تقوم بشرح ما يقصده نقادنا القدامى من « عمود الشعر » ، مبينين منهجهم في شرح معانيه ، وقيمتها ، ونواحي قصورها ، وجنائنتها على التجديد في أدبنا القديم مشيرين إلى فضل من خرجوا على عمود الشعر ، وصلة ذلك كله بالتجديد في القديم والحديث .

وفي عمود الشعر تمثلت اتجاهات النقد القديم العامة وخصائصه الجوهرية .

وقد جمع قداماء نقادنا تحت اسم « عمود الشعر » وجوه صياغة القصائد ، كما استتجوها من الأدب الجاهلي خاصة ثم من شعر صدر الإسلام ، والعصر

الأموى ، وقد حملوا على من خرجوا على عمود الشعر مثل مسلم وبيشار وأبي نواس ، وأكثر من تعرض لتقديم من الشعراء هو أبو تمام . . وباسم عمود الشعر ، نقلوا كثيراً من معاني هؤلاء الشعراء . .

ولا بد لنا قبل التعليق على آرائهم والتمثيل لها أن نبين المعاني التي تضمنها عمود الشعر ، فيما فهموا منه ، ولتسهيل متابعة القارئ لما نقول ، نقسم مقالوه إلى ثلاثة أقسام : ما يخص اللفظ من حيث جرسه ومعناه في موضعه من البيت ، ثم ما يتعلق بمفهوم المعنى الجزئي في ذاته ، ثم ما يخص تصوير المعاني الجزئية وصلتها بعضها ببعض . . ونوجز القول في هذه النواحي الثلاث على ترتيب ما ذكرنا .

هم يشترطون في اللفظ ألا يكون غريباً في استعماله ولا مبتدلاً ، ومقياسه أن يكون بحيث تفهمه العامة إذا سمعته ، ولا تستعمله في كلامها ، ثم يشترطون ألا يقع في حروفه تنافر بحيث يتقل في نطقه . . وهاتان ناحيتان جماليتان في اللفظ ، ونلاحظ فيهما أنهما غير صحيحتين على إطلاقهما . . فاللفظ الدارج قد يوجد بموقعه ، ولا يغني عنه سواه في ذلك الموقع . . ونكتفي هنا بالتمثيل بكلمة « أيضاً » المبتدلة ، فإنها - فيما نرى - حسنة الوقع في قول الشاعر

كانت فأودى بها جودٌ ولعنتُ بهِ

وللمساكين أيضاً بالندى ولع

وكذلك الحال فيما لو استعملت كلمة ثقيلة في النطق للايجاء بمعنى جمالي . . فلكلمة « ضيزى » مثلاً ، حسنة ، بل معجزة في موقعها من قول الله تعالى :  
« تلك إذن قسمة ضيزى » . .

ويضاف إلى هاتين الناحيتين الجماليتين في اللفظ ناحية ثالثة جمالية أيضاً ، وهي أن يقع اللفظ موقعه من القافية كأنه الشيء الموعود المنتظر ، بحيث لا يأتي به الشاعر مجرد إتمام البيت ، فيمكن الاستغناء عنه ، وهذا ما نوافقهم عليه ، لأنه صحيح كل الصحة . .

أما ما ذكروه من ناحية عقل مجافاة الشاعر للوضع اللغوي في استعمال اللفظ ، وكذلك ما أوجبه أن لا يزيد اللفظ على معناه أو ينقص عنه ، فإن الأمرين معا يتصلان بالدلالة الوضعية للكلمات ، لا بد لالتها الجمالية .

وننتقل الآن إلى ما قالوه خاصا بالمعنى الجزئى : وقد ذكرنا في ذلك أموراً ثلاثة ، هي شرف المعنى ، وصحة المعنى ، ثم الإصابة في الوصف ، والمتتبع لحقيقة ما يريدون من هذه الأمور يقف على أن لها معاني لا تتبادر إلى الذهن على قراءة اصطلاحاتهم هذه لأول وهلة .

فشرف المعنى - عندهم - أن يقصد الشاعر إلى ما سموه : « الاغراب والابداع » ، أى اختيار الصفات المثلى إذا وصف الشاعر أو مدح ، بدون مبالاة بالواقع ولا بالصدق . . وهم لذلك يمتدحون امرأ القيس يصف فرسا بأنها سريعة العدو ، دون أن يستحشها راكبها ، لأنها فرس كريمة ، حين يقول :

على سابح يُعطيك من قبل سُؤلِهِ  
أفانين جَرِيٍّ غَيْرَ كَزٍّ ولا وائِي

ويفضلون ذلك على وصف امرئ القيس نفسه تخيل البريد بأنها لا تجرى إلا إذا ضربها راكبها بالسياط أو العصي . . مع أن امرأ القيس صادق في الحالين . . لأنه في البيت الأول يصف فرسا كريمة ، وفي الثاني يصف تخيل البريد كما كانت عليه . . ومدار تفضيلهم في ذلك هو « الابداع والاغراب أى بلوغ أقصى الصفات ، يقولون : « إنما توصف الفرس بالسرعة في جميع حالاتها ، إذا حركت وإن لم تحرك ، فتشبه بالكواكب والبرق ، والحريق والريح والغيث والسيل . . . »

والمتتبع لشرف المعنى في كتب النقد القديمة ، يجد أنه مرتبط بهذا الابداع والاغراب الذى سيطر به التقليد على الأصالة والصدق .

وتنتيجة لهذا المبدأ من مبادئ عبود الشعر ، يرون أن مدح الشاعر لزين العابدین علی بن الحسین بقوله :

بغضی حياءً ، ویغضی من مهابته  
فما یُکَلِّمُ إلا حین یبتسم  
أقل فی الحسن من قول أبی نواس فی المدح :  
وأخفتَ أهلَ الشریکِ حتی إنه  
لتخافُكَ النطفُ التي لم تُخلقِ

وواضح أن البيت الأول أجود وأصدق ، ولكنه ، في نظرهم ، دون البيت الثاني لأن في بيت أبي نواس « دليلا على المهابة ورسوخها في قلب الشاهد والغائب » . . وهو ما يفتق ومبدأهم العام في جعل الشيء الموصوف أو المملوح « مثلا » . . .

ونعتقد أنهم في هذا متأثرون تأثراً خاطئاً بأرسطو ، حين يتحدث في طرق المحاكاة في كتابه : « الشعر » فقال إنه يجوز للشاعر ( المؤلف المسرحي ) أن يصف أشخاصه في المأساة كما يجب أن يكونوا عليه ، وإن يكن ذلك مستحيلا في الواقع ، لأن الشاعر يقصد إلى إبراز فضائل شخصياته التي خلقها في مأساته ليلحظها المشاهد أو القارئ للمأساة ، وكذا إذا أبرز هذا الشاعر صفات نقص في المسرحية ، فركز في تخيل واحد صفات كثيرة للبخل ، لتكون التقيصة ملحوظة ، وإنما يجوز رسم الشخصيات المسرحية على هذا النحو من الفضائل أو النقائص ، لأنها بمثابة نماذج عامة . . وإنما يتحدث أرسطو في المسرحية كما هو معلوم . . ولكن نقادنا نقلوا هذا المعنى من المسرحية إلى القصائد ، واتخذوه مقياسا عاما للجودة ، في قصائد المدح أو الوصف التي يقصد بها مملوح معين أو يوصف فيها شيء محدد ، وهذا اقتباس خاطئ من أرسطو .

ومن الغريب أن يقع في هذا الخطأ عبد القاهر الجرجاني نفسه - وهو خير نقاد العرب القدامى فيما نرى - حين استحسّن قول أبي طالب المأموني في بعض وزراء بخارى ، يمدحه بأنه قد عمّ جوده المعوزين جميعاً فأغناهم ، حتى لم يعد يجد من يطلب منه نوالاً ، فهو لا يتام إلا رجاء أن يرى من يسأله في المنام ، ما دام لم يجد من يسأله المعروف في اليقظة ، ويقول هذا الشاعر .

لا يذوقُ الإغفاءُ إلا رجاءُ

أن يرى طيفَ مستميحٍ رَواحًا

وهذا تعليل بما هو غير معروف ، ولا مألوف ، وبما هو بعيد من الصديق ولكن عبد القاهر يفضلُه على قول قيس بن الملوّح في ليلاه :

وإني لأستغشى وما بي نَعْسَةٌ

لعلّ خيالاً منك يلقى خيالها

وذلك أن الاغراب عند هؤلاء خير من الصديق النفسى أو الواقعى . . وهذا دليل على أن الصديق - حتى عند من دعوا إليه من نقاد العرب القدامى مثل عبد القاهر نفسه - لم يكن وراءه هدف فى محدد . وقد اتبعوا فى ذلك مبدأهم العام فى عمود الشعر :

ويتصل بالمعنى السابق قولهم بالإصابة فى الوصف ، ويقصدون به أن يذكر الشاعر المعانى العامة التى لا تتصل بالموصوف أو المملوح إلا من حيث أنه مثال . . ويذكرون مثلاً على ذلك أن زهيراً كان مصيباً ، لا لأنه مدح هرم بن سنان بصفاته الخاصة ، بل لأنه مدحه بالصفات العامة للرجل الكريم من حيث أنه مثال كريم .

وهم يشترطون لصحة المعنى ألا يخالف الحقيقة التاريخية المعروفة ، إذا تعرض لذكرها ، وهو ما لا اعتراض لنا عليه ، كما يشترطون ألا يخالف

العرف السائد . . . ولذلك يرى الآمدي أن البحرى خرج على عمود الشعر .  
حين وصف أنه بكى فراق الحبيبة ، وأن الدموع زادت من لهيب شوقه  
إلى العراق ، يقول البحرى .

نصرت لها الشوق اللجوج بأدمع

تلاحقن في أعقاب واصل تصرماً

ويعلل الآمدي لذلك بأن الشوق يشفيه البكاء ولا يزيد منه . . . وإنما  
قاس الآمدي البيت بهذا المقياس ، لأن المألوف في الشعر الجاهلي أن البكاء  
يشفي من الشوق . . . وهذا صحيح من ناحية نتيجة البكاء ، أى أن الإنسان  
يشعر بعده بما يشبه عملية « التطهير » التى تحدث عنها أرسطو . . . ولكن من  
ناحية أخرى لا مجافاة للصدق في بيت البحرى ، ذلك أن البكاء في أثناء  
الانفعال يزيد من العاطفة ، كما يزيد الانفعال كذلك على رؤية الفواجع  
في المأساة قبل أن يحدث « التطهير » فيما بعد ، على حسب نظرية أرسطو . . .  
فكلا المعنيين صحيح ، ولا وجه لنقد البحرى إلا لأنه خالف ماجرى عليه  
عرف الشعر الجاهلي .

ومثال آخر لنقدهم للمعنى الجزئى على حسب العرف السائد ، قولهم  
إن الشعراء كانوا يقصدون الديار والأطلال للوقوف عليها ، وهم على ركائبهم ،  
دون نزول عن مطيهم . . . فكان الشاعر يقول : « قفا » ، أو « قفوا » ،  
إذا صادف الأطلال في طريقه ، فإذا اضطر إلى أن يعرج عليها في مسيره ،  
قال : « عوجا » أو « عوجوا » ، ولذلك رأوا أن الشاعر « كثيراً » قد خالف  
هذا العرف حين قال :

خليلي ، هذا ربع عزة ، فاعقلا

قلوصيكمما ، ثم ابكيا حيث حلت

لأنه لا تعقل الإبل إلا إذا نزل صاحبها عنها . . . على أن « كثيراً » كان  
أموياً وفي العصر الأموي استقلت القصائد بالغزل ، خلافاً لما كان عليه



الشعر الجاهلي في حملته ، فلا عجب أن يحضل كثير بالأطلال ، وينزل عن مطيته ليبيكي عليها .

وأخيراً - فيما يخص صحة المعنى - يشترطون ألا يخالف العرف اللغوي .  
ولذا عابوا على أبي تمام وصفه الحلم بالرقعة ، في قوله :

رقيق حواشي الحلم ، لو أن حِلْمَه  
بكفِّيك ، ما ماريتَ في أنه بُردُ .

لأنه لم يصف الحلم بالرقعة أحد من شعراء الجاهلية والإسلام ، وإنما يوصف الحلم بالعظمة ، والرجحان والثقل والرزانة . . فيقال إنه ثقيل ، وإنه يزن الجبال . .

وتقف قليلاً عند هذا العرف اللغوي ، فنقول إن له جانبين : جانب المجاز الماثور الذي فرقت فيه اللغة بين المعنى الوضعي والمعنى المجازي ، واشتهر بين أهل اللغة . . وهذا المجاز خاص بكل لغة ، ففي الأدب الفرنسي مثلاً ، لا يشبه الرجل بالجبل في الحلم ، ولا المرأة بالقمر مثلاً . . فإذا تعرض الكاتب أو الشاعر لنوع من هذا المجاز الماثور الخاص فعليه أن يلتزم بحدود العرف . . وغالباً ما يلجأ إليه الشاعر التقليدي ، لأن قوائم المجاز من هذا النوع أشبه بقوائم القيم التاريخية ، تفهم منها عرف اللغة وطابعها وأدبها الموروث ، ونعود إليها بالذاكرة ، لا بالأصالة وصدق الاحساس . . ويلتحق بذلك قولهم : كثير الرماد ، أو جبان الكلب ، كناية عن الكرم ، وما إليهما . . وإذا خالف الشاعر هذا النوع من المجاز اللغوي قصداً إلى التجديد ، دل ذلك على ضيق أفقه فيما يسوقه من تلك المعاني ، كما في قول أبي تمام .

فلوئيتَ بالمعروف أعناقَ المنى  
وحطمتَ بالإنجازِ ظَهْرَ الموعد

في هذا البيت يصور الشاعر أن الممدوح قد وفي بوعده حين حطمه . .  
وليس هذا موافقا لما جرى عليه عرف اللغة . . لأن اللغة - كما لحظ الآمدي -  
تقول : صبح وعد فلان إذا تحقق . ويقولون : إذا أخلف وعده فقد أماته . .

ومن هذه الناحية تختص كل لغة بعرف محدد بنوع من المجازات لا يشر كها  
فيه سواها ، ومن هذه الناحية ، أيضاً ، ليست المجازات من باب المعقولات  
العامة التي تتفق فيها اللغات والأجيال جميعاً ، كما يرى ذلك عبد القاهر ، حين  
يطلق القول بأن الاستعارة إذا كانت مفيدة وغير جارية في اللفظ - وهذا  
الأعم الأغلب من أحوالها - فإنها لا تختص بالعربية ، بل هي عامة ، ويضرب  
مثلاً لذلك باستعارة الأسد للشجاع ، والشمس والقمر لذي الجمال والبهاء ،  
ويتضح مما ذكرنا أن هذا القول على إطلاقه غير مصيب ، لأن الاستعارة  
غير مقصورة على المعاني العامة المشتركة في كل اللغات ، إذ أن لكل لغة  
عرفها .

ومن جهة أخرى ، لاشك أن تشبيهات العرب ، وهي أساس استعاراتها ،  
صورة لما أدركه العرب في باديتهم ، وما مرت به تجاربهم . . فينبغي ألا تكون  
عقبة في سبيل التزود بكل معنى جديد ، وصور جديدة ، تسفر عنها المعارف  
أو البيئة ، ولا يصح رجوع الشاعر أو الكاتب إلى صنوف الخيال التقليدي  
إلا إذا كان له أساس من مشاعره الخاصة وتجاربه ، إذ لا ينبغي أن يصور  
شعوره بما لا علم له به ولا شعور ، لأن ذلك ينال من صدقه وأصالته الفنية .  
ولكن هذا ما لم يلتفت إليه النقاد . . فبعضهم نقد المعاني الجزئية على حسب  
العرف اللغوي السائد . . وغالباً ما فعلوا ذلك في موازناهم . . وهذه ناحية  
محمودة ، لأنها تكشف عن أصالة اللغة وخصائصها المجازية ، كما تكشف عن  
ضيق الأفق في التجديد ، حين يتعرض الشاعر لما يخالف هذا العرف ، ظاناً  
أنه يأتي بعمان طريفة . . وكثيراً ما كان يقع في هذا التكلف أبو تمام ، كما في  
البيت الذي سبق أن أوردناه له . . وبعض النقاد الآخرين - رغبة منهم في  
تسجيل ما يقضى به هذا العرف - حصروا ماجرى عليه العرب في طريقتهم في  
التخيل ، بذكر التشبيهات التي كانوا يستسيغونها ، يريدون أن يضعوا بذلك

النماذج الحميدة بين يدي الشعراء، فيذكرون أن العرب كانت تُشبه الحميل الباهر الحسن بالشمس ، وتشبه المهيب الماضي الأمور بالسيف ، وتُشبه العالى الهمة بالنجم ، والحليم الركين بالجليل ، وتُشبه عين المرأة والرجل بعين الظبي أو البقرة الوحشية ، والأنف بمجد السيف . . ثم يذكرون أن على الشاعر « أن يمزج بين هذه المعاني في التشبيهات لتكثر شواهدا ، ويتأكد حسنها . . ويتوقى الاقتصار على ذكر هذه المعاني التي يغير عليها ، دون الإبداع فيها والتلطف لها ، لئلا تكون كالشيء المعاد المملول » . وبذا صار النقد - عند من نحوا هذا المنحى - تلقينا لكيفية الإغارة على معاني الأقدمين ، والتلطف فيها ، حتى يمتحن على القارئ ما بها من تكرار مملول . . فلم يعد النقد إشادة بأصالة الشاعر ، ولا كشفاً عن الصلة بين صورته وتجاربه .

وأخيراً نذكر ما قالوه خاصا بالمعاني الجزئية في داخل القصيدة . . وأهم ما يعيننا هنا هو ما قالوه خاصا بما سموه : « التحام أجزاء النظم والتثامها » . ويقصدون أن يتم انتقال الشاعر من كل جزء من أجزاء القصيدة إلى الجزء الذى يليه على نحو جيد ، على حسب ما جرت عليه تقاليد القصيدة العربية منذ الجاهلية ، على الرغم من أن هذه الأجزاء في القصيدة - من وقوف على الاطلاع وذكر الديار والحبيب ، والرحلة إلى الممدوح ، ثم المدح - لاصلة بينها في الحقيقة ، ولا يمكن أن تكون لها وحدة فنية من نوع ما . وإنما يريدون إجادة وصل هذه الأجزاء وكفى . . وهو ما يسمونه « حسن التخلص » من غرض إلى غرض في القصيدة الواحدة . . على أنهم اعترفوا بأن حسن التخلص ، على هذا النحو ، مما عني به المتأخرون ، دون الجاهليين والمخضرمين ولهذا لم يؤثر حديث نقاد العرب عن التحام أجزاء القصيدة في بنية القصيدة ، بل اتخذوا القصيدة الجاهلية نموذجاً يحتذى على ما بين أجزائها من تفاوت يتناقض مع ما نعرفه اليوم من معنى الوحدة . . وقد كانت أبيات هذه القصيدة تتوالى على نحو لا يبرره إلا واقع حياة البدوى ومشاعره النفسية . . فكان غالباً ما يتخيل أنه في رحلة ، يصادف فيها أطلال منازل الأحبة ورسومها ، فيقف يبكيها ، متذكراً صبواته مع حبيبته الراحلة ، ويصف مطيته في سفره ، وغالباً ما كانت الإبل ، ويذكر ما صادف في رحلته من أهوال ومشاق ،

لينتقل إلى غرض القصيدة من مدح أو غيره . . ثم ينتهي من قصيدته دون أن يعنى بنهايتها . . ومنذ العصر العباسي ، حفل النقاد والشعراء معا بالبده وبالانتقال منه إلى الغرض ، ثم بالخاصة . . وحول ذلك تدور الوجوه البلاغية العربية من براعة الاستهلاك ، والتخلص أو الخروج ، ثم براعة الختام أو المقطع .

ثم عني النقاد العرب كذلك - منذ القرن الثالث الهجري - بصلة المعاني بعضها ببعض في داخل الجزء الواحد من أجزاء القصيدة التقليدية . . ولذلك عابوا أبيات الشعر التي لأصلة بين معانيها بعضها وبعض . . ويحكى الجاحظ أن شاعراً قال لآخر : أنا أشعر منك . . فقال له : وبم ذلك ؟ قال لأنني أقول البيت وأخاه ، وتقول البيت وابن عمه .

وفي هذا المعنى يقول الشاعر :

وبعض قريض القوم أو لأدعة  
يكذُّ لسانَ الناطق المتحفظ

يقصد أن هذا الشعر - لتنافره وانقطاع الصلة بين أبياته - يشبه أبناء الضرائر . .

وقد ينحيل للقارئ أن هؤلاء النقاد قد فهموا وحدة القصيدة في معناها العضوي . وهذا خطأ . اقرأ مثلاً قول ابن رشيق : « من حكم النسيب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم ، متصلاً به غير منفصل منه ، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصاله أجزاءه بعضها ببعض ، فتي انفصل واحد منها عن الآخر ، وباينه في صحة التركيب ، غادر بالحسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعني معالم جماله » ويتضح من هذا النص أن تشبيه القصيدة بخلق الإنسان لا يعنى في شيء أن أجزاءها الفنية ذات وظائف عضوية ، كما تفهم الآن من معنى وحدة القصيدة ، بل كل ما يقصد إليه ابن رشيق هو القول بأن على الشاعر أن يجيد وصل أجزاء القصيدة وصلاً

جيداً ، ويذكر مثلاً لذلك إجابة وصل النسيب بالمدح . . ثم هذا نص آخر قد يدل من يقرعون متسرعين على أن بعض هؤلاء النقاد قد فهم معنى وحدة القصيدة الفنية او العضوية . .

يقول ابن طباطبا : « وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره . . . فاذا قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقص تأليفها . . ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً . . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة لإفراغها . . لا تناقض في معانيها ، ولا في مبانيها ، ولا تكلف في نسجها » .  
ولكن نفس المؤلف لا يلبث أن يقول :

« ويسلك ( الشاعر ) منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم ، وتصرفهم في مكاتباتهم ، فإن للشعر فصلاً كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه - على تصرفه في فونه - صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستراحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفياض والنوق . . باللفظ مخلص ، وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله ، بل يكون متصلاً به ومتمزجاً معه » . وفي هذا النص يرى ابن طباطبا أن مجرد وصل أجزاء القصيدة - على نظامها الماثور ، في جمعها بين الغزل والمدح ، أو وصف الديار والآثار والنوق - وحدة لها ، فلا يكون المعنى الثاني منفصلاً عما قبله ، متى تخلص الشاعر إليه تخلصاً حسناً ، وإن كان في واقع الأمر مغايراً للمعاني التي سبقته . . ولا مبرر لجمعها معاً إلا نظام القصيدة التقليدي .

ومما سبق يتبين أن عمود الشعر لم تفهم فيه الوحدة إلا على أنها وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض . . فلم يؤثر هذا الإدراك شيئاً في بناء القصيدة . . نعم قد ترك بعض الشعراء البكاء على الأطلال ووصف الإبل ، ولكنهم استبدلوا بهما وصف الخمر والقصور والمطايا الأخر ، فكان مبلغ جهد النقاد هو الدعوة إلى تقليد الأقدمين أو محاذاتهم . . وكان اعتمادهم على عمود الشعر في معانيه السابقة أبعد ما يكون من التجديد الحق الشامل . كما كان حكمهم على الشعراء المجددين باسم عمود الشعر قاسياً مضللاً في أكثر الأحيان .

وتكاد تنحصر مقاييس النقد المأخوذة من عمود الشعر في تقليد الأقدمين أو محاذاتهم ، وفي الرجوع إلى العرف اللغوي كما شرحنا ، وفي الذوق العام التقليدي الذي غالباً ما يعوزه التجديد ، ثم إلى الإبداع والاعراب على نحو ما سبق . .

ويمكن إرجاع عمود الشعر إلى مقاييس بلاغية محضة في كل ما ذكرناه وقد حرصنا على ذكر كثير من وجوه البلاغة المتصلة بما ذكرنا من معان . . كما يمكن أن نرجع الأعراب والإبداع أو شرف المعنى إلى ما سموه في البلاغة: المبالغة ، وإن كان هؤلاء النقاد لم يبينوا الصلة بين المبالغة والصدق ، فلم يفتنوا إلى أن المبالغة - من حيث هي - لا تنافي للصدق ، بل قد تتحتم أحياناً من أجل صدق الأداء النفسى . وهذا ما يطول بنا شرحه الآن .

وكان من الخير أن لم يعبأ كثير من الشعراء بعمود الشعر وقواعده الصارمة ، فجددوا في معان وصور كثيرة ، على أن أكثر تجديدهم ظل في مجال المعاني الجزئية . . وقد تكلف كثير منهم في الخروج على عمود الشعر ، وأوضح مثل لذلك أبو تمام ، وقد كان شعره مثار كثير من الجدل والخصومة بين أنصار القدماء وأنصار المحدثين . . وظل الخروج على عمود الشعر محدود الأثر في الشعر والنقد قبل العصر الحديث .

ويتبين من تعقبنا على ما ذكره ، أن نقدنا الحديث يتجاوز كثيراً هذه الحدود الضيقة التي ذكرها النقاد قديماً في عمود الشعر ، فنقادنا في العصر الحديث وفي ظلهم الأستاذ العقاد وزميلاه والمازني قد خرجوا على عمود الشعر ، خروجاً مزمراً محمود الأثر . . وكان الأستاذ العقاد أعظمهم أثراً وأعمقهم دعوة في نقده . وأول ما يستحق التنويه من نقده هو دعوته إلى وحدة القصيدة العضوية ، وشرحه لهذه الوحدة شرحاً عميقاً ، ثم دعوته إلى الصدق ، وأصالة الشاعر ، ورجوعه إلى ذات نفسه في صورته ، وكذلك دعوته إلى التجديد في الصورة ، وأن جودتها لا ترجع إلى وجه الشبه بين المشبه والمشبه به في التشبيه أو الاستعارة ، مما يسمى في البلاغة القديمة : « الجامع في كل » ، بل ترجع إلى مدى نجاح الصورة في إثارتها للشعور ،

وصلتها بذات النفس . . وبفضله ، وبفضل المجددين من نقادنا أصبحنا لانظر  
إلى الألفاظ والحمل والعبارات ، على أنها جزئيات مستقلة يقاس حسنها في  
ذاتها ، بل إننا نفهمها ونقيس حسنها ، ونقف على أخص خصائصها ، في  
وظيفتها العامة في بنية القصيدة . . ولا يتسع المجال لبيان صنوف هذا التجديد  
المشعر في الشعر الغنائي الحديث ، وهو الذي قام على أنقاض عمود الشعر القديم .

# القرآن وَصَدَقَ الْأَدَاءُ فِي الشِّعْرِ

زيد في هذا المجال إيجاز القول في قيمة مادعا إليه القرآن الكريم من صدق الأداء في الشعر ، واتفاق هذا الصدق مع تقدم فن الشعر نفسه ، وصلة ذلك بمفهوم الشعر في عهد الرسول ، مع التنبيه إلى أن قليلا من نقاد العرب في القديم هم الذين تنبهوا إلى قيمة صدق الأداء في نطاق ضئيل هو نطاق الصدق الخلقى فحسب ، دون عناية ببيان أثر ذلك الصدق في تقدم الشعر نفسه .

معلوم أن القرآن الكريم نبي عن الرسول صفة الشاعر ، وسما به عن تلك المنزلة ، فقال : « وما علمناه الشعر وما ينبغي له » .

وأنكر على من يتهمون القرآن بأنه شعر : « وما هو بقول شاعر ، قليلا ماتؤمنون » . ثم فصل بعض التفصيل ماينكر على الشعراء من صفات : والشعراء يتبعهم الغاؤون ، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون » .

وواضح أن القرآن الكريم لم يعب الشعر من ناحية قوة التصوير ، إذ أن هذه القوة هي مقياس بلاغة الكلام التي بلغ القرآن الكريم فيها قمة الإعجاز ، ولذلك كان كثيراً مايشهد شراح هذا الإعجاز على قوة التصوير العامة بكلام البلغاء من تأثرين وشعراء ، كما لا يُستطاع إنكار قيمة موسيقى الأداء في الكلام وانها تعين على قوة هذا التصوير في النثر والنظم معاً ، مما تنبه إلى بعضه نقاد العرب القدامى أنفسهم وذكر منه أبو هلال ماسماه : ازدواج في النثر ، وقسمه إلى ما هو متعادل الأجزاء في الطول مستقار بها ، مثل له من القرآن الكريم بهاتين الآيتين : « وأنه هو أضحكك وأبكى ، وأنه هو أمات وأحيا » ، « ولستم بأخذيه إلا أن تغضوا فيه » .



ولأنما الذي ينكره القرآن على الشعر هو الذي ينافي صدق الأداء وهذا متصل بمفهوم الشعر في عصر الرسول نفسه .

ذلك أن شعراء العرب في بادئ الأمر كانوا لا يتكسبون بالشعر ، وكان الشاعر في الجاهلية - كما يذكر الجاحظ ومن تابعه من النقاد - أرفع منزلة من الخطيب ، لحاجتهم إلى الشعر في تخليد المآثر وحماية العشيرة ، « فلما تكسبوا بالشعر صارت الخطابة فوقه » ودامت هذه المكانة للشعر عند المسلمين ما ذكر بفضيلة أو حث على خير .

فكان عمر بن الخطاب لا يكاد يعرض له أمر إلا أنشد بيت شعر ، وأوصى عبد الملك بن مروان مؤدب ولده بقوله : « وعلمهم الشعر بمجلوا وينجدوا » ويقول معاوية لابنه : « يا بني ارو الشعر وتخلق به ، فلقد هممت يوم صفين بالفرار مرات فما ردني عن ذلك إلا قول ابن الاطنابة :

أبت لي همتي وأبي بلائي      وأخذى الحمد بالثمن الربيع  
وإقداى على المكروه نفسى      وضربى هامة البطل المشيح  
لأدفع عن مكارم صالحات      وأحمى بعد عن عرض صحيح

فكانت مهمة الشعر هي تسجيل المحامد ، وتصوير آيات البطولة الخلقية ، لتجد سبيلها إلى النفوس ، ثم الدفاع عن القبيلة . ومن ناحية تسجيل الفضائل السائده تشبه رسالة الشعر العربي نظيرتها في الشعر اليونانى ، إذ كان الناس يستشهدون للخلق السائد وآيات البطولة من كلام هو ميروس كما كان أفلاطون يشيد برسالة الشعر الصادق في تمجيد الألوهية والفضيلة ، وعلى هذا النحو لا سواه يجب أن نفهم بيت أبي تمام إذا أردنا أن نصوب معناه ، حين يقول :

ولولا أمور سنّها الشعرُ مادري

بُناة العلام من أين توتى المسكارمُ

وأول ما نال من مكاتة الشعر منذ الجاهلية هو التكسب به . ولم تكن العرب في القديم تفعل ذلك ولكن ربما نظم أحدهم في الشكر على صنعة أسديت من قبل إليه ، إعظاما لها ، لأنه لا يستطيع أداء حقها ، وهذا لا ينافي الصدق في حال من حالاته . ولعل خير ما يمثل به لذلك قول رجل من بني عبد الله بن غطفان ، وكان قد جاور في طيء وهو خائف :

جزا الله خيرا طيبًا من عشيرة  
ومن صاحبٍ تلقاهم كلُّ مجمعٍ  
هم خلطوني بالنفوسِ ودافعوا  
ورائي بركنٍ ذى مناكبٍ مدفعٍ  
وقالوا : تعلمُ أنَّ مالك إن يصبُ  
نُفدِكَ ، وإن تُحبسَ نَزْرُكَ ونَشْفَعُ

حتى جاء النابغة الذبياني ، وقبل الصلة على الشعر ، وخضع للنعمان ابن المنذر ، ثم جاء الأعشى فجعل الشعر متجرا يتجر به ، ومن هنا نزلت مكاتة الشعر ، وهان ، لأنه نافي الصدق .

على أن من المادحين من مال إلى تحرى الصدق ، واتخذ له مذهباً ، دافع فيه عما يعتمد . ومن هنا استصوب الرسول عليه الصلاة والسلام شعر حسان الذي يقول :

وإنَّ أشعرَ بيتٍ أنت قائدهُ  
بيتٌ يقالُ إذا أنشدتهُ صدقاً  
وإنما الشعر لبُّ المرءِ ، يعرضه  
لي المجالس إن صدقوا وإن كذبوا

ولكن أكثر الشعراء والنقاد القدامى ساروا على غير هذا النهج ،  
ففصلوا بين الشعر والصدق ، دون أن يفصلوا القول في معنى الصدق ، فلم  
يفرقوا بين صدق الأداء والنفس والصدق الواقعي ، وصدق التصوير ، أى  
الصدق الفنى . ورأى جمهورهم أن الشاعر لا يطالب بصدق ولا هدف  
ولا بشئ مما يفرضه الدين و « أن الدين بمنزل عن الشعر » . . وهذا إنكار  
لقيمة الصدق فى الشعر بمعنى الصدق الخلقى على أوسع نطاق .

ثم أهفوا الشاعر كذلك من الصدق الواقعي فناقضة « الشاعر نفسه فى  
قصيدتين أو كلمتين - بأن يصف شيئاً وصفا حسناً ، ثم يذمه بعد ذلك ذماً  
بيناً - غير منكر عليه ولا معيب من فعله » وحسبه المهارة فى الصياغة ولو أدى .  
ذلك إلى تزييف الحقائق ، والنسب يراد من الشاعر - فى نظرهم - هو زخرف  
القول « وإن زخرفه بقول الزور وقد ف المحصنات ، فليس فحش المعنى فى  
نفسه مما يزيل جودة الشعر ، كما لا يعيب النجار رداءة الخشب فى ذاته » .  
وكم من جواد ينخله الشعر وينخل سخاه ، وشجاع وسمه بالخبز وجبان ساوى  
به الليث . . وغبي قضى له بالفهم وطائش ادعى له طبيعة الحكم » .

ولم يعد ذلك نقصاً فى الشعر لدى هؤلاء النقاد ، وهم يعلمون أن الشعراء  
يفعلون ذلك اتباعاً لأهوائهم ، أو طلباً للكسب بشعرهم من قوى النفوذ  
والجاه . وقد تنبه إلى خطر ذلك بعض النقاد ، فقسم الشعر إلى ما هو خير كله ،  
وإلى ما هو ظرف كله ، ثم إلى ما هو شر كله « وذلك هو الهجاء وما تسرع  
به الشاعر إلى أعراض الناس ، وشعر يتكسب به ، وذلك أن يحمل إلى كل  
سوق ما ينفق فيها » .

وهن أجل ذلك استهين بقيمة الشعر فى جملته ، يقول الأصمعى : « الشعر  
نكد بابه الشر . . » وترفع كثير من الشعراء عن قول الشعر بعد أن أسلموا .  
فهذا ليلى بن أبى ربيعة لم يقل سوى بيت واحد بعد أن أسلم ويقال إن هذا  
البيت هو :

الحمدُ لله إذ لم يأتني أجلى

حتى كسانى من الإسلامِ سربالاً

وقد أجاب عمر بن الخطاب - حين استنشد عمر من شعره - بقوله :  
ما كنت لأقول شعراً بعد أن علمني الله من القرآن .

على أن في الآية الكريمة التي أوردناها في صدر هذا المقال ، ما يدل على  
أن الشعر ، من حيث هو ، لا يتنافى مع قضايا الخلق والدين ، ولكنه  
يتنافى معه من ناحية مفهومه الذي كان سائداً حين ذاك حين لم يكن الشعراء  
مخفون بالصدق في صورة من صورهم :

والشعراء يتبعهم الغاؤون ، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ، وأنهم  
يقولون ما لا يفعلون ، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات . . .

وذلك أن الشعراء الذين يخفون بالصدق كانوا قلة . وكان الشعر في  
حاجة إلى استقامة مفهومه بصلاحه وصلاح أهله . وذلك عن طريق الصدق  
بحيث لا يعبر الشاعر عما لا يعتقد ، ولا يسوقه متجراً يتكسب به ، فيمتنه  
ويتمهن به نفسه . ولو أن النقاد القدامى وجهوا جهودهم إلى إقامة معنى الشعر  
بتقويمه على أساس صدقه ، كما تنبه الآية الكريمة إليه ، وكما اهتدى إلى  
ذلك النقاد المحدثون في فرضهم صدق الأداء النفسي والفني ، لبلغ الشعر  
العربي منذ القديم منزلة أرقى مما وصل إليها ولما كان قد ارتقى إلى مرتبة  
عالمية .

حقاً كان شعر المدح لدى الأمم الأخرى في القديم ، ولكنه كان  
محدوداً إذا قيس بشعر الملاحم والمسرحيات ثم القصص التي كان لها أثر  
كبير في توثيق الأدب بالمجتمع وأداء رسالته لدى تلك الأمم ، وإليك مثلاً  
الشعر الفارسي القديم . ف شعر المدح محدود فيه ، ولم يرتق الأدب الفارسي  
القديم إلى النطاق العالمي عن طريق هذا النوع من الشعر ، بل عن طريق  
التجارب الصادقة وشعر القصص والملاحم .

على أنا تنبه إلى أن قلة شعراء العرب القدامى والنقاد كذلك لم تحفل بغير  
الشعر الصادق . فقد تسامى هؤلاء عن التكسب بالشعر ، ومن هؤلاء جميل

ابن معمر ، وعباس بن الأحنف ، ويحيى بن نوفل الحميرى الذى يقول فى  
بلال بن أبى بردة :

فلو كُنتُ مُمتدِحاً للنَّوا ل فتى لامتدحتُ عليه بلالا  
ولكننى لستُ ممن يُريدُ دُبمدح الرجال الكرام السؤالا  
سيكفى الكريم إخاء الكريد م ، ويقنع بالود منه منالا

ويقول عبد الصمد بن المعتل :

تُكَلِّفْنِي إِذْلالَ نَفْسِي لِعِزِّها

وهان عليها أن أهان لِتُكْرَمَها

تقول : سل المعروف يحيى بن أكثم  
فقلت : سليه رُبُّ يحيى بن أكثما

ويعبّر حكيم من شعراء الفرس عن قدر الشاعر ، وعن تبعة من يحط من  
قدر نفسه حين يكذب فى مدحه ، وهذا الشاعر هو ناصر خسرو ( ٣٩٤ -  
٤٨١ هـ ) حين يقول ما ترجمته :

إذا اتخذت الشعر لك مهنة  
واتخذ آخر كذلك مهنة الموسيقى  
فكم تصف من مرج ومن خزامى  
ووجه هو القمر ، وفؤادة هى العنبر  
وتمدح بالعلم ونقاء الجوهر  
من رأس ملوّه الجهل ودناءة الأصل  
وتحشو نظمك بالأباطيل والطمع  
والأباطيل رأس مال الكافر  
أنا الذى لا يصب على أقدام الخنازير  
نقيس درر لغة الفرس

هذا ، وكبار النقاد في العالم منذ أرسطو حتى اليوم يهتمون بالصدق ، لا من أجل الخلق وأثره في المجتمع فحسب ، بل من أجل تقديم الشعر نفسه . فاقوى الشعر في الأداء هو ما صدقت فيه العاطفة وصدق فيه فكر قائله . وليس من باب المصادفة أن تكون أسمى القصائد من الناحية الفنية هي التي اعتمدت على تجارب حبر عنها الشاعر في صدق نفسه وإخلاص فكره وشعوره . وقد أخذ نقادنا المحدثون وكثير من شعرائنا المحدثين بهذا المبدأ ، فساد التعبير عن التجارب ، ومات شعر المدح أو كاد ، كما كثرت التعبير عن الوجدان الاجتماعي إلى جانب الوجدان الفردي الصادق . ولهذا الوجهة الصالحة نهت الآية الكريمة ، واستجاب إليها ذور العقول والألباب الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه .

## العقائد والإتجاهات المعاصرة في الشعر العربي

كنت أعتقد دائماً أن الكتابة عن المرحوم الأستاذ العقاد ليست بالأمر اليسير ، ويجب أن يتبناها ويتروى فيها كل من يحس بتبعية الكتابة عن أعظم شخصية ظهرت في تاريخ فكرنا الحديث ، وليس ذلك بسبب غزارة النتاج الفكري ، والفني ، والتقليدي ، وعمق هذا النتاج ، وامتداد ميادينه فحسب ، مما انفرد به العقاد بين مفكرينا منذ نهضتنا الحديثة ، ولسكن على الأخص لأن وراء ذلك كله شخصية العقاد التي تنتظم هذا النتاج كله وتؤلف بينه ، وتتوحد معه ، حتى ليتحتم على الباحث هنا - مع ضرورة تدرجه بالصبر وطول الأناة فيما يقرأ أو يفكر - أن يكون ذا ثقافة تهيء له أن يتفقد إلى هذه المجالات أولاً ، ثم يحلها محلها من ثقافة العقاد وحياته ، والعقاد الإنسان ، والعقاد المفكر ، والعقاد الفنان ، ثم العقاد الأصيل الذي اختط لنفسه منهجاً في الحياة صادراً عن شخصيته هو ، في فترات كان الملق والنفاق والتهريج وتلون الحرباء من وسائل الظهور حتى في مجالات الثقافة نفسها ، وكان خطر هذه الوسائل غير مقصور على الجانب الاجتماعي والخلقي بعامة ، بل كان يتعدى كل ذلك إلى ما هو أخطر ، إذ كان يبعث الهوى على التفضيل عن البحث الحاد وروية الحقائق كما هي لدى من تصدوا لزيادة حركتنا الفكرية في جيل العقاد . فكان بعضهم يهدم لذات الهدم ، متى رأى ذلك وسيلة للظهور ، ويخالف لذات المخالفة وعن غير اقتناع بينه وبين نفسه ، متى رأى ذلك طريقاً للتغلب وفي الحالة الأولى قد يهدم ما استقر من تراث ، لا لأجل تقويمه ، ولكن لانكاره جملة ، وفي الحالة الثانية ، يقوض سواء ليرتفع على أنقاضهم ، وبين الجري وراء المزاعم التي تتسم بظاهر العلم ، والجري وراء الهوى الذي ينبعث عن صفة الأثرة البغيضة يتبجح الباطل في صورة الحق ، وينطلي الزيف وتجد السطحية سبيلها إلى عقول الدهماء الذين يتعشقون

الحدة للذات الحدة ، ويستمرثون الانطلاق ، ولو إلى فوضى ، لها طابع ذهني ، تبدو فيه محاكاة عمياء ، كحاكاة القروود ، ويشتهبه هذا الانحراف لدى السطحيين من المثقفين بالتجديد الحقيقي الذي يقوم القديم تقوياً سليماً ، مدعماً بثقافة نظرية عميقة ، التجديد الذي لا يعرف رحمة في سبيل تمييز ما يستحق البقاء مما أصبح موضوعياً مرده إلى تاريخ الفكر ، وقد كان التجديد كله سيلاً لحفز الهمة ، وتفتح البصائر إلى مجالات خصبة ، ولكن الاشتباه بين التيارين السابقين في مجالات الفكر والأدب في نهضتنا الحديثة في مطلع هذا القرن أوجد بلبلة في الفهم بين التجديد وأدعيائه ، فوجد معسكر الرجعيين في الثقافة ثغرة أتاحتها نزعة الأدعياء حتى أنكروا التجديد كله جملة ، أو استناموا إلى سطح الدعوات الحزبية وبهرجها ، فانصرفوا عن التعمق الذي من شأنه أن يدعم التجديد الصحيح .

وكثيراً ما ظهر دعاة التجديد في الشعر المعاصر بمظهر المعاداة للعقاد ، لأنه لم يقر ما ذهبوا إليه من تجديد في موسيقى الشعر الجديد ، زاعمين أن العقاد عدوهم اللدود في هذا الجانب . وهما هنا أن ثبت أن العقاد قد مهد لهم الطريق لدعوتهم هذه ، وكان رائدهم إلى جوهرها ، وقد أرمى حججهم النظرية فيها أكثر بما أرسوا هم أنفسهم ، وقد صرفهم ذلك عن رؤية أعدائهم الحقيقيين ممن يتسترون بالصمت تقية ، على حين أن هؤلاء الأعداء المتوارين عن أعين هؤلاء الدعاة ، هم في الواقع الذين يصح أن يروا فيهم العقبة التي كانت خليقة أن تطيح بالدعوة الجديدة من أساسها ، وإنما تحدثنا عن دعوة الشعر الجديد ، لا عن الشعر الجديد نفسه لأن الدعوة في نفسها صحيحة ، وإن أسمى تطبيقها في الأعم الأغلب من حالاتها ، ولعل هذا من أهم الأسباب التي دعت الأستاذ العقاد أن يقف من الشعر الجديد ودعواته موقف الجحود له ، وإن كان قد يسر الطريق أمام هؤلاء المجددين بنظراته العميقة في بناء القصيدة وصورها ، وهي النقطة التي نقتصر على عرضها في هذا المجال .

كان العقاد الوحيد بين أقرانه الذي أرمى دعائم نقده على ثقافة نظرية وفلسفية واسعة ، هيات له أن ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه كلا ، وأن



ينظر بعد ذلك إلى الجزئيات في ضوء هذا الكل . وقد عرف كيف يمثل الثقافة العالمية ، في جانبها النظرى والعلمى ، بعد أن اطلع أدق اطلاع وأوسع على تراثنا الأدبى القديم الذى تذوقه بحاسته الفنية المرهفة الخلاقة ، فاهتدى بذلك كله إلى ما يدعم بناء القصيدة العربية ، ويهيئ للشعر أن يؤدي رسالته ، بتوفير الوسائل التصويرية الحديثة لها ، وكان من أثر ذلك أن تجدد إدراكنا الفنى ، فقومنا المفهومات القديمة على منهج جديد ، ولا زلنا نجد صعوبة في تقييم هذا الإدراك على وجهه الصحيح ، حتى لدى بعض من يتصدون للنقد في الجامعات ومعاهد التعليم ، ممن لا يكلفون أنفسهم مشقة الجهد وتعرف الصواب ، في نظريات استقرت ورست في الفكر العالمى منذ ما يزيد على قرن ونصف من الزمان ، وكان للعقاد فضل جلائها لدينا على وجهها الصحيح العميق .

من المشهور الذى نشير إليه دون تفصيل : أن بناء القصيدة القديم يقوم على مواصفات عامة ، بررتها بيئة البدوى في عصور الشعر العربى الأول ثم أقرتها ، وجمدتها اعتبارات عمود الشعر ، كما فهمه نقاد العرب وشرحوه ، في خيال الشاعر البدوى ، أنه يمتطى ناقته ، أو جملة للرحلة ، فيمر بالديار والأطلال فيتذكر صبواته ، ثم يصف ما يراه في رحلته من نبات البادية وما يعانى في هذا الشعر كى يصل إلى الممدوح ، فيستميله إلى العطاء بما قاسى من مشقة الرحلة إليه ، ويصل ذلك بالمدح وعلى الرغم من أن كثيرا من القصائد القديمة لم تتبع هذا المنهج في حرفيته ، كما أقره القدماء ، فقد كان من نتيجة إقرار النقاد له ، وغلبة سلطانه على معظم الشعراء ، أن غاب عن هؤلاء جميعا معنى الوحدة الفنية للقصيدة ، حتى أن أبا نواس حين أراد الشاعر أن يصف ما يرى لا ماسمعه عنه ، اقتصر على الدعوة إلى استبدال وصف الحمر ومجالسه ، بالوقوف على الأطلال في مطلع القصائد ، مما هو مشهور ومعروف ، لانطيل على القارئ بإيراده .

وإذن قام بناء القصيدة الجاهلية على أغراض متنافرة متعددة ، يوردها الشاعر العربى القديم على سبيل التداعى النفسى الذى لا يستلزم ارتباطاً ما ،

من نوع ما ، سوى ما تبرره البيئة البدوية ، وخيال الشاعر في الرحلة ، وهذا ما يتضح من نص قدامى النقاد ، على « التحام أجزاء النظم ، والتثامها » فالالتحام يقتضى وصلاً غير طبعى بين أجزاء لا تربطها وحدة طبيعية ، وفي ضوء هذا الفهم القديم لبناء القصيدة العربية ينص الجاحظ على ما سماه : « القرآن » فيما يرويه عن روثبة الرجاز ، ثم يفسره بالنشابة والموافقة ، ويوضحه بروايته لما قاله بعض الشعراء لآخر : « أنا أشعر منك . . لأنى أقول البيت ، وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه » فبلغ جهدهم أنهم استجادوا وصل الأبيات المتوافقة في داخل كل جزء من أجزاء القصيدة على وحدة ، ثم لحم هذا الجزء بسواه على سبيل ما سماه : « التخلص » أو « الخروج » وهو في نظرهم ميزة المحدثين ، ولكنه لا يخرج القصيدة من نطاق التفكك ، وعلى أساس هذا « التخلص » أو « الخروج » مدحوا مثل قول « المتنبي » .

لا والذى هو عالمٌ أن النوى

صبرٌ ، وأن أبا الحسين كريمٌ

فقد انتقل المتنبي ، من شكوى الوجد والصبابة ، انتقالاً جيداً في نظرهم ، إلى مدح أبي الحسين ، لأنه جعل الأمرين كليهما موضوع علم الله ، وعلم الله يسع كل شيء حتى المتضادات ، وهذا الجمع للفرضين ، في مطلق العلم ، كاف لتبرير الانتقال فنياً لدى أولئك النقاد جميعاً ، لافرق بين كلام ابن طباطبا « وغيره » ممن تحدثوا ، عما ظاهره اقتضاء بناء القصيدة لوحدة بها ترتبط أجزاؤها ، ارتباط الكلمة الواحدة لأن ابن « طباطبا » نفسه ، يورد مثالا لما نال بناء القصيدة التي بين البكاء على الأطلال ، والوقوف على الناقة والغزل والرحلة ، والاستراحة على نحو ما قلنا ، متى أجاد الشاعر وصلها بالتخلص المذكور .

فاذا تحدث ابن رشيق عن أن القصيدة ينبغي أن تكون كخلق الإنسان « في اتصال بعض أعضائه ببعض فتى انفصل واحد عن الآخر ، وبإينه في صحة التركيب ، عاد بالجسم عاهة ، تحون محاسنه ، وتنفي معالم جماله ، . . .

فلا يصح بحال أن نفهم ذلك على أنه دعوة إلى وحدة في معنى ما نفهم حديثاً من الوحدة للقصيدة ، بل يجب أن نفهم ذلك في ضوء اعتبارات عمود الشعر ، في « التحام » أجزاء النظم والتثامها ، هذا الالتحام الذي بيننا مفهومه ، وبديهي أن يكون الأمر كذلك مادام ابن رشيق نفسه ، يصدر كلامه السابق بقوله : « من حكم التسيب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم ، متصلاً به ، غير منفصل عنه ، فان القصيدة مثلها ، مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض . . . إلى آخر ما أوردت من النص السابق ، فلا ينبغي أن يصرقنا تشبيه القصيدة بخلق الإنسان في كلام ابن رشيق عن حقيقة معناه الواضح ، في سياق كلامه ، كما زعم بعض من أرادوا تمويه أمور النقد ، وإشاعة لبسها - عن سوء نية وقصور فيما نرى - لأنهم لا يسهل عليهم فهم الحديد وبينه وبينهم نفور مستحكم ، بل إننا نرى أن ابن رشيق في كلامه السابق يفهم أن وحدة القصيدة مقصورة على وصل أجزائها ، التي لا وحدة لها في الأصل ، وصلاً يشبه وصل بعض أعضاء الجسم ببعض ، من حيث أن هذه الأعضاء تؤلف في عاقبة الأمر مخلوقاً كاملاً ، وإن لم تكن الصلة محققة في تجاوز بعض أجزاء جسمه لبعض ، فأية صلة بين العين والأنف ، أو بين اللسان والأسنان ، سوى التجاور ؟ . . . وهذا ما يبرر في نظره التحام الأجزاء وكفى . وإذن يتخير ابن رشيق وأمثاله فكرة الوحدة العضوية سيلاً لا قرار مفهوم يناقض تمام المناقضة مفهوم وحدة القصيدة كما يفهمه المثقفون جميعاً اليوم .

فوحدة البناء والنظر إلى القصيدة بوصفها كلا يؤلف وحدة ، كانت معروفة تماماً لدى النقاد القدامى وعند الشعراء ، إلا ما أتى عفا من القصائد القديمة ، نتيجة لصدق التجربة ووحدها الطبيعية ، كما في بعض قصائد الغزل العذري والاعتذاريات ، والشعر القصصي .

ومهمة النقد الأدبي في العالم ، منذ وجد ، أن ينهض بالعناصر الصحيحة ، في الأدب وينميتها ، ولا يقنع بكل ما سبق في هذا التراث من وسائل فنية ، وذلك كي تصبح وسائل النضج الفني واعية ، فيتاح للأدب والشعر أن يودى رسالتها على خير وجه ، على حسب ما يتطلب منها على مر العصور .

ولو أن أرسطو قد قبل المسرحيات اليونانية كما عرفها والأدب الملحمي كما قرأه ، لما تقدم الأدب العالمي ، فقد استوعبه اطلاقاً ، واستشف منه مبادئ تقوم على أسس نقد نظري ، يتعلق بوحدة العمل الأدبي ، وصوره الجزئية ، في ضوء البناء العام ، وباسم ما اكتشفه عاب هومبروس سيد الشعراء في نظره - في بعض المواضع - وأشاد به في مواضع أخرى ، كما فعل كذلك سوفوكليس ، ويوربيدس ، وترات في كل ذلك عبقريته الخلاقية التي آرت في نقد العالم كله . وإنما أوردنا هذا الأمر البديهي لأننا حريصون على نبي ما يتعلق به أوهام المتخلفين الذين يرون أن نقد التراث ، رغبة في النهوض به وإكماله ، وتميز جوانبه - مع الإحاطة أولاً - أمر يستوجب المحو والانكار ، وعدم الوفاء للماضي ، ورأيهم هذا يخالف طبيعة الأشياء ، وأظن الأمر من الوضوح بحيث يكفي الإشارة إليه لدحضه من أساسه - فوسائل التصوير الفنية والنهوض بها تفرق جوهرها عن المسائل التي تقوم على الاستقرار . فرفع الفاعل مثلاً ، يقوم في اللغة على استقرار يتطلب نزولاً عليه ، احتفاظاً بمفهوم اللغة ، ووظيفتها ، ولكن ليست الحال كذلك في بناء القصيدة ، ووسائل تصويرها ، وعندنا إذا تعرضنا للرد على هذه الاعتراضات التافهة التي يتمسك بها بعض من يجعلون من أنفسهم المدافعين عن التراث ضد من يريدون إكماله بما استجد ، وهؤلاء هم الأوفياء الحقيقيون له ، ولستنا بعد في عصر أبي نواس الذي رمى بالشعبوية لأنه دعا إلى أن يضيف الشاعر ما يرى حين قال قديماً :

تصفُ الطلول على السماع بها

أفلو العيان كانت في الحكم ؟

وإذا وصفت الشيء مُتبعاً . .

لم تخل من خطأ ، ومن وهم !

فقد تجاوزنا كثيراً عصر أبي نواس كما تجاوزنا دعوته .

والذي دعا إليه العقاد أن تكون القصيدة ذات وحدة في بنائها ، لا في

موضوعها فحسب ، بل تصميمها في التجربة وتأزر صورها ، لتصوير هذه التجربة ، تصويراً حياً ، ويستلزم ذلك استنكار الوقوف عند مفهوم عمود الشعر القديم في الاكتفاء بالتحام أجزاء القصيدة ، كما يستلزم ذلك القضاء على الاعتداد بالبيت على أنه الوحدة في بناء القصيدة ، ومن شأن البناء الجديد أن تكون الصور فيه بمثابة موجات حية بتعمق المشاعر النفسية الموحدة ، لا ألياً متفرقة يلتحم بعضها ببعض ، ولا أغراضاً متنافرة يجمعها تداعي المعاني ، حتى لو كان صادقاً كما في الشعر الجاهلي ، فما بالنا إذا أصبح تقليداً عند من كانوا يتبعون البناء الجاهلي للقصيدة ، على حين هم في ملابس الحياة مخالفة ، على سبيل التقليد :

وعلى هذا الأساس الصادق الوفي للقديم يقارن الأستاذ العقاد الشعر العربي القديم بالشعر الإنجليزي الرومانيكي ( ساعات بين الكتب سنة ١٩٢٧ ) فيقول : « . . . إنك ترى الارتباط قليلاً بين معاني القصيدة العربية . . . ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت ، وكانت وحدته عندهم القصيدة ، فالأبيات العربية طفرة بعد طفرة ، والأبيات الإنجليزية موجة تدخل في موجة ، لا تنفصل من التيار المتسلسل الفياض » . وفي الفصول ( ١٩٢٢ ) يحدد العقاد تفكك القصيدة ، والتفكك « . أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير وحدة الوزن والقافية . . . ولتوفية البيان نقول : إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصور خاطر ، أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع ، أو تغيرت النسبة ، أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي ، يقوم كل منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة . . . » وفي موضع آخر من نفس الكتاب يوضح العقاد الوحدة عنده ، وأنها تختلف عن المفهوم القديم في عمود الشعر ، قائلاً : « ننبه من يستبهم عليه الأمر إلى أننا لا نريد تعقياً كتعقيب الأقيسة المنطقية ، ولا تقسماً كتقسيم المسائل الرياضية ، وإنما نريد أن يشيع الخاطر في القصيدة ولا ينفرد كل بيت بخاطر » . ثم يؤكد

العقاد أن القصيدة بنية كاملة . . . ، وأن الاعجاب ببيت القصيدة جهل بالشعر والأدب ، وميزان في النقد يجب أن نحطمه ونعني عليه .

وتتضح أهمية هذا الإدراك بالحديد البناء ، إذا وازنا بينه وبين إدراك من نعدهم من رواد التجديد من أقران العقاد كالأستاذ الدكتور طه حسين الذي ظل يعنى في نقده التطبيقي للشعر بجزئيات القصيدة ، وأبيات هذه الأجزاء وجزئيات هذه الأبيات اللغوية ، دون مبالاة بالوحدة التي لا تتضح قيمة هذه الجزئيات إلا في ضوئها ، ولم يدع إلى تجديد في هذا المجال ، بل إنه ليبدو علوا لهذا الإدراك بالحديد الذي استقر في النقد العالمي ، منذ الروماتيكين كما أشرنا من قبل ، فهو يقول في حديث الأربعاء على لسان مسائل يورد جوهر دعوة العقاد - التي اتفق العقاد في مبادئها مع مدرسة الديوان ، وإن ظل أعمقهم وأكملهم فهما لها - : « أأست تشفق على ملسكات الشباب أن تفسدها هذه النماذج والمثل ( مثل القصائد القديمة ) وأن تعوقها عن أن تبلغ ما تريد لها من فهم القصيدة ، وإنشائها على أن لها وحدة داخلية جوهرية ، تتصل بالمعنى قبل أن تتصل باللفظ : بالوزن والقافية ؟ ! » ثم يجيب الدكتور فيما يجيب - هذا المسائل الذي اختصر دعوة العقاد ، يقول الدكتور :

« . . . وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين ، وتفككها عند القدماء إلا ضحكك وأغرقت في الضحك ، وتفكك القصيدة العربية القديمة واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى ، أسطورة ياسيدى من هذه الأساطير التي أنشأها الافتتان بالأدب الأوربي الحديث ، والقصور عن تلوق الأدب العربي القديم . ثم يسوى الدكتور بين الشعر العربي القديم وغيره في هذه الوحدة : « ولست أريد أن أبعث في التدليل على أن الشعر العربي القديم كغيره من الشعر ، قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية ، وجاءت القصيدة من قصائده ملتزمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله . . . » ويطبق هذه الوحدة التي ارتضاها على قصيدة ليبدأ التي مطلعها :

غفت الديار محلها فمقامها

بمئى ، تأبداً غولها قرجامها ..

وليس الأستاذ العقاد وأضرابه من مثل مطران وشكري والملازني بقاصرين عن تنويع الشعر القديم ، وروايته وملابسات هذه الرواية ، وهما السببان اللذان عزا إليهما الدكتور السبب في دعوة هؤلاء إلى وحدة القصيدة وحدة عضوية ، كما أنهم ليسوا من خصوم الشعر القديم في حين هم من أعلم الناس به ، وأقلهم على تنويعه ، وليس الأستاذ العقاد هو الذى يعد من خصوم الشعر القديم ، وكان واسع الاطلاع على دقائقه محافظاً على قيامه وتفهمه ، بوصفه تراثاً قائماً صحيحاً ، وليس الذى ليس فيه أدنى ريب أن الشعر الأوربي قد مر بمراحل في تجديده وتطوره ، وأن ميلاد الشعر الغنائى في مفهومه الحديث ، قد اصطحب ، بل قام ، على الدعوة القائلة بالوحدة العضوية للقصيدة الغنائية ، ولم يكن ذلك من دعاة التجديد في الغرب جحوداً لتراثهم ، أو خصومة له بل كان واجبا يتعمون به تراثهم ، وينمون به ويضيفون إليه ما انتهى إليه من جهد الأقدمين . وهذا مفهوم التجديد البعيد من الخصومة المفرضة في كل عصر .

وسيدكر تاريخ الشعر في نهضتنا الحديثة للأستاذ العقاد وأضرابه ، قدرتهم على فهم طبيعة التجديد ، وأنه ليس اندفاعاً وراء الغرب ، لتقويض التراث كما فعل سواهم ، بل إنه صادر عن إيمان صلب لديهم عن ثقافة واسعة عميقة قصر سواهم عنها .

ولنما عزونا إلى الأستاذ العقاد فكرة الوحدة العضوية في هذا المجال ، وفي مواضع أخرى مما كتبنا ، لأنه كان - دون أضرابه من الدعاة لهذه الوحدة - أعمقهم فهماً لها ، وإدراكاً لدقائقها ، واقتناعاً بآثارها الفنية الغزيرة وقد أشرنا إلى أنه بدأ في الدعوة إليها من عام ١٩٠٨ ، ثم دأب على الدعوة واكتشف أبعادها ودافع عنها ، واستوعب مفهومها الصحيح منذ بدأ بالكتابة فيها .

وكان فهم الوحدة المعنوية على نحو ما طبقه الدكتور على قصيدة لييد  
ذا أثر سيء في النقد في الجامعات حتى اليوم ، ونقله من لم يبدلوا جهداً في  
قراءة الشعر الغربي والاطلاع على تاريخه ، أو من قصرت وسائلهم في هذه  
السييل فرأوا من اليسير ، الوقوف عند أقوال برددونها عن غير علم ، وأدنى  
اطلاع .

وندع الأستاذ العقاد يشرح الأمر الفني لتوافر الوحدة العضوية ، والفرق  
بين الإدراكين القديم والحديد مجاهه ، متطلباً جمهوراً جديداً لهذه النزعة  
التجديدية في بناء القصيدة الحديث : « إنني كنت أختار موضوعات قصائدي  
ولست أحسب في اختيارها وصياغتها حساباً للذين يأخذون الشعر بيتا بيتا ،  
ثم لا يفرقون بين الأبيات التي توضع في قصيدة واحدة ، والأبيات التي  
توضع في قصائد شتى بغير الاتفاق في الوزن والقافية فهؤلاء لا أخالهم  
راضين عن هذا الديوان ، ولا أحب أن أرضيهم في معنى ولا صياغة ، لأن  
الأسلوب الذي يطلبه قارئ يكتب بالبيت بعد البيت كأنه شيء مستقل عما  
قبله وبعده - غير الأسلوب الذي يطلبه قارئ يحوجه البيت إلى تذكر ما سبقه .  
وترقب ما بعده . فهذا لا يستريح تشوفه إلا بعد الفراغ من القصيدة ولا يحكم  
على أسلوبها إلا بنسقتها الشامل ، لأقسامها وأبياتها ، أما ذلك فليس يطلب  
إلا معنى على قدر البيت وليس يظن القصيدة شيئاً إلا أن يكون فيها بيت  
قصيد ، ولو كانت هي لغوا مبدأ ، لا موجب لاتساقه في نظام . ولا حيلة  
لنا في اجتناب التباين الذي بين حزب البيت وحزب القصيدة لأن الأسلوبين  
مختلفان أشد الاختلاف ، والنوطين قلما يتفقان على نقد ولا استحسان ، وقد  
بنى أسلوب الأبيات المتفرقة بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخوارج المركبة ،  
والنظريات المتعددة ، والمعارف التي تتناول الاحساس بالتنويع والتحليل ،  
ولسكنه لا يبنى بمطالب النفوس التي تتجاوب فيها المعرفة والإحساس وتنظر  
إلى الدنيا بعين تلمح فيها شيئاً غير هذا النظر الآلي المباح للجميع » .

وإنما حرصنا على إيراد أكثر النص السابق الذي يرجع تاريخ ظهوره إلى  
عام ١٩٢٨ لأنه فيما نرى لا يشرح أهمية الوحدة العضوية من الناحية العضوية



فحسب ، بل يربطها أوثق رباط بصدق التجربة وعمقها ، ووحدها فيما تفهم لها من معان في عصرنا الحاضر .

فإذا استقام لدعاة الشعر المعاصر إدراك جديد للتجربة ، ووحدة القصيدة العضوية على نحو ما رأينا فإن الإدراك القديم في فهم الوحدة المبنية على البيت أو بيت القصيدة ، ينهار من أسامه ، لتحل محله وحدة الشعور ، كى تصير القصيدة ، بمثابة موجات شعورية ينتظمها خاطر كبير ، أو عدة خواطر متجانسة تؤلف في مجموعها وحدة ، وتنقل الأهمية بذلك من البيت إلى الصورة ، وينحصر الاعتداد بها في البناء الكلى لا في مجموعة الأغراض المتنافرة التى يلحم الشاعر بين أجزائها . ولم يتعمق أحد في هذا الفهم الحديث للبناء الكلى ، كما تعمق العقاد في الجيل الماضى ، بل لم يقتنع بالفكرة ويدافع عنها مبدأ جماليا عاما كما يقتنع هو .

ونقر بأن دعوة العقاد تلك كانت في نطاق الوحدة كما فهمها ودعا إليها الروماتيكيون ، وأنه بنى الصورة الكلية على صور تتأزر لأكملها لتثير الشعور والأحاسيس وتنظم الخواطر ، لا لتقف عند ظاهر الحس ، وهوى ذلك كله ذو نزعة أقرب إلى النزعة الروماتيكية ، ولكن النى يهمننا بخاصة هو أن نستحصل آمين ان انتقال الأهمية من البيت إلى الصورة والاعتداد بالبناء الكلى لفهم الدفعات الشعورية ، في صورها الفنية الجزئية العضوية هما أساس الفلسفة للوزن الجديد في دعوة أصحاب الشعر الجديد ، ولا تبسر لهم دعوتهم إلا بعد التسليم بتلك النزعة التجديدية التى كان العقاد صاحبها ، وغضبت حتى على أقرانه ، ولا زال إدراكها متعترأ بين جدران الجامعات نفسها لدى من لا حصيلة ثقافية لهم سوى اجترار الآراء القديمة ، متخلفين عن تتبع تاريخ الشعر الجمالى ممثلة في نتاج الشعراء العالمين ، ونقد نقادهم ، يقعد بهم عن ذلك قصور في الثقافة لفقد أدواتها ، أو كسل ذهنى ، يريدون فيه أن يكون خلفا لسلف تعدد لديه المعايير بتعدد الأشخاص فينقص مايرم ، ويرم مانقض من رأى أو عمل ، على أساس ملايسات مايقول ، لا على عمق ثقافى أو احترام للموضوعية .

وقد أثرت دعوة العقاد السابقة في نهجه الشعري في الوزن نفسه ، فنظم بعض قصائد لم يراع فيها التساوي في التفاعيل التقليدية ، وهي التي طالما استشهد بها من قبل ومنها :

التقينا .. والتقينا

بعد ما فرَّقَ قطرانٍ وجيشانٍ يدينا

فتصافحنا بجسمينا .. وعدنا فالتقينا .

بعد عصرٍ - أي عصر ..

فإذا كان العقاد قد عادى دعاة التجديد في الشعر المعاصر لأسباب كثيرة أهمها أن أكثرها أساء إلى الدعوة بتطبيقها ، وأن كثيراً منهم ، قرن الناحية الفنية للتجديد بالتزام الشعر استجابة لنزعة خاصة ، وأن أغلبهم جنح إلى الشعر الجديد في زعمه طلباً للتيسير الذي ابتليت وتبلى حركات التجديد والحركة الفكرية لدينا به . فبالرغم من كل ذلك يتضح كما قلنا أن العقاد أقرب إلى روح التجديد الصحيح في الدعوة المعاصرة للشعر خالصة من كل شوائبها وانحرافاتهما ، وأنه صديق للمخلصين فيها في واقع الأمر ، إذا قلروا له جهده في شق الطريق لهم ، من الوجهة الفنية ، وهو أدنى إلى نفوسهم من حيث أنه الرائد الوحيد لهم في النقد الحديث .

والمسألة جانب آخر نتمم في الصورة وفلسفتها عند العقاد ، وصلتها بالبيان العربي القديم وهو جانب يتطلب الحديث عن أصالة العقاد في مجال النقد وفلسفته وهو المجال الذي طالما قلت من قبل ، ومنذ سنين : إن العقاد أثر به في نهضتنا الشعرية ، وفي تاريخ فكرنا الجمالي الحديث ، أكثر مما أثرت الجامعات العربية كلها من قبل .

# نظرية المحاكاة

## وصلة الشعر بالفنون بين أرسطو والعرب

من أخطر النظريات في النقد الأدبي نظرية المحاكاة كما شرحها « أرسطو » في كتابه « فن الشعر » . وقد آثرت تأثراً عميقاً في النقد العالمي منذ عصر « أرسطو » حتى اليوم ، وبخاصة في الأدب الموضوعي : أدب المسرحيات والقصص . وطالما اختلف نقاد العالم في شرحها وتأويلها وتحديد مداها ، لكنهم لم يختلفوا قط في أهميتها وعظيم أثرها في إنتاج الأدب الموضوعي وتوجيه الفن .

ويبدو - لأول وهلة - أن هذه النظرية الخطيرة لم تترك أثراً ما في النقد العربي القديم . والحق أنها لم تفهم في ذلك النقد حتى الفهم ، ولم تلدرك على أنها نظرية تربط الأدب بالحياة ، في التصوير الفني وأداء رسالة الأدب الإنسانية ووحدته العضوية ، وتوفير وسائل الاقتناع والتبرير التي يلونها لا ينضج العمل الفني ولا يؤدي وظيفته الفنية والاجتماعية . وذلك أنا نجد المحاكاة لدى من ترجموا أرسطو إلى العربية بمعنى التشبيه ، أو الاستعارة (١) ، أو الكلام الخيل أي الذي يفعل به المرء انفعالا نفسانيا غير فكري ، وإن كان متيقن الكذب (٢) . وعناصر المحاكاة بهذا المعنى هي التشبيه والوزن والالحن ، وهي التي يكتسب الشعر صفاته الانفعالية .

وبديهي أن التشبيه ، في كلامهم هذا ، يشمل الاستعارة والكتابة ، أي ما يدل على الشيء أو على وصفه دلالة غير صريحة أو غير وضعية .

---

(١) راجع الصفحات الأولى من ترجمة من بن يونس لكتاب أرسطو ليس في الشعراء ، وكذلك الفصل التاسع منه .

(٢) راجع أول الفصل التاسع من كتاب هشام لابن منبج في الشعر مطلقاً ، وأمثاف الصيغ الشعرية ، والأشعار اليونانية .

يقول « ابن رشد » في عرضه وشرحه لكتاب « أرسطوطاليس » في الشعر : « والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه . وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه ، مثل وجود النغم في للزامير والوزن في الرقص ، والمحاكاة في اللفظ ، أعني الأقاويل الخيلة غير الموزونة . وقد يجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثلما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال ، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان ( العربي ) أهل هذه الجزيرة ( الأندلس ) (١) .

وواضح أنا متى فهمنا أن المحاكاة قد توافرت في الموشحات والأزجال ، فإننا بذلك نكون قد شوهنا نظرية المحاكاة كما دعا إليها أرسطو ، وقوضناها من أساسها .

كما نجد آثاراً أخرى لنظرية المحاكاة في مثل قول « أبي سليمان المنطقي » فيما يحكيه أبو حيان التوحيدى :

« وقد علمنا أن الصناعة ( الفنية ) تحكى الطبيعة ، وتروم اللحاق بها والقرب منها ، على سقوطها دونها . . وهذا رأى صحيح وقول مشروح . وإنما حكمتها ، وتبعته رسمها ، وقصت أثرها ، لا انحطاط رتبها عنها (٢) .

ويدل مثل هذا القول على إدراك الصلة العامة بين الصناعة الفنية والطبيعة ، وأن الطبيعة بمثابة نموذج آتم يحاول الفن أن يحاكيه . ولكن هذا الإدراك لم يرتبط لدى القائل بنظرية ذات قيمة في الفن أو الشعر . وتدل العبارة السابقة كذلك على أن هذا الرأى المشروح منقول مأثور عن الأقدمين عن غير تعمق في الفهم والإدراك .

---

(١) أبو الوليد بن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : الدكتور عبد الرحمن بلوى : « أرسطوطاليس : فن الشعر » ، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد ، القاهرة ١٩٥٣ ص ٢٠٣ ، وانظر كذلك المرجع نفسه صفحات ١٩٦ ،

٢٠٩ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ و ٢٤٨

(٢) أبو حيان التوحيدى : « المقامات » ، المقامة التاسعة عشرة ، ص ١٦٣ من طبعة القاهرة

١٣٤٧ - ١٩٢٩ م .

ولا نقصد هنا إلى عرض مثل هذه الآثار المتفرقة التي لم تغن شيئاً في نظرية المحاكاة ، ولم تغد النقد العربي فائدة تذكر ، وإنما نريد بخاصة أن نكشف عن فكرة من الأفكار أدلى بها أرسطو حين شرح نظرية المحاكاة ، وقد انتقلت هذه الفكرة إلى النقد العربي القديم ، فتركت فيه أنواعاً من التأثير ، تبعاً لتأويلاتها المختلفة لدى كثير من نقاد العرب ، وكان بعض هذه التأويلات عماد اتجاهات قيمة في النقد العربي القديم . وهذه الفكرة الأرسطية هي الصلة بين الشعر وما سواه من الفنون .

وعند أرسطو أن المحاكاة أساس الفنون الجميلة جميعاً ، ومنها الشعر ، على الرغم من اختلاف هذه الفنون في وسائل المحاكاة ومواضيعها وأساليبها . فالشعر مثل الفنون التصويرية والموسيقى والرقص في محاكاة جوهر الأشياء في الطبيعة ، والفنون التصويرية تحاكي بالألوان والرسوم كثيراً من الأشياء التي تصورها ، والموسيقى تحاكي بالأصوات ذات الإيقاع والإنسجام ، والرقص يحاكي بالإيقاع وحده (١) .

وقد قصد أرسطو بذلك معارضة أستاذه أفلاطون في محاكاة الشعر للأشياء . ذلك أن أفلاطون يعد محاكاة الفنون الجميلة للأشياء أقل جدوى من محاكاة الفلسفة والصناعة لها .

ويفسر أفلاطون كل الموجودات والمعارف بالمحاكاة ؛ فكل ما يرى ونعلم ليس سوى انعكاس لعالم المثل الخالصة أو الصور الكاملة في العالم الآخر .

وفي الكتاب السابع من الجمهورية يذكر أفلاطون تشبيه المشهور لدى إدراكنا للأشياء بسرداب فيه جماعة على مقعد ، وظهورهم لفتحة ضيقة منه ، وأمام الفتحة نار عالية اللهب . فهم يرون على ضوءها مناظر أشباح تتحرك منعكسة أمامهم على الحائط . وهذا مبلغ إدراكنا لما نفكر أنه حقيقة الأشياء ، على حين ليس هو إلا خيالات ، كأنعكاس الأشباح على جدار ذلك السرداب

(١) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٧ - ١٤٤٨ - ١٤٤٩ - ١٤٥٠ - ١٤٥١ .

بالقياس إلى عالم الصور الثابتة الخالدة . وإذا كانت الموجودات كلها في هذا العالم محاكاة لتلك الصور ، فإن الفيلسوف يحاول أن يترك المثل الحقيقية بفكره أو بعاطفته ، كما أن الصانع - كالنجار مثلا - يحاول أن يقرب من الكمال في صنعه للمنضدة ، بتأمله في صورتها المثالية ، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة ، أي وصف ظواهر الأشياء لا جوهرها ، فيما يرى أفلاطون . والشاعر من أجل ذلك أقل مرتبة من الفيلسوف والصانع ؛ وهذا سبب - من الأسباب الكثيرة التي لا يزيد أن نتعرض لها الآن - لتنى أفلاطون للشاعر من جمهوريته باسم إدراك الحقيقة ، وإدخاله إياه من الباب الآخر إذا تبنى بالفضيلة (١) .



وقد عارض أرسطو أستاذه أفلاطون فيما ذهب إليه من أمر الشعر . فبين أرسطو أن الشعر - شأنه شأن الفنون الجميلة الأخرى - لا يحاكي ظواهر الأشياء ، لكنه يحاكي جوهرها ، حتى الرقص لا يعبر عن ظاهر الحركات بالابتعاعات ، لكنه يحاكي الأخلاق والوجدانات والأفعال (٢) وتراعى الفكرة السابقة في الترجمات العربية لفن الشعر لأرسطو ، لكن من خلال التحريف لمعنى المحاكاة كما وضحتنا في صدر المقال ، فمثلا في ترجمة منى بن يونس ، يذكر أن الناس يشبهون ( يحاكون ) بألوان وأشكال كثيرة ، وقوم آخرون يشبهون بالأصوات وكذلك بالحركات . وواضح أن ذلك في الرسم والموسيقا والرقص - كما يشبهون بالكلام الموزون - في الشعر (٣) .

وكذلك ابن رشد في تلخيصه كتاب أرسطو ، يذكر أن القول الشعري إما هجاء وإما مديح ، ثم يقول : « وكذلك الحال في الصنائع المحاكية لصناعة الشعر التي هي الضرب بالعبدان ، والزمير ، والرقص - أعني أنها معدة بالطبع

(١) انظر جمهورية أفلاطون ، للكتاب السادس ، والسابع ، والعاشر .

(٢) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٧ أ ، ص ٢٤ - ٢٥ .

(٣) ترجمة منى بن يونس ، في المرجع السابق الذكر للدكتور عبد الرحمن بدوي ص ٨٥ - ٨٦ .

لهذين الغرضين . ثم يذكر بعد ذلك أن « الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال ( أى فى الفنون التصويرية ) والأصوات ( أى فى الموسيقى ) » (٣) .

ولم يرسخ من ذلك لدى أذهان نقاد العرب القدامى سوى عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية إذ كانت صلة الشعر بالرقص أو الموسيقى بعيدة عن الاستقرار فى أذهانهم ، على حسب ما ألفوا فى بيتهم . على أن الفنون التصويرية كانت تتصرف فى كلامهم للفنون النغمية ، لا الفنون الجميلة ، فكان يقصد بها النقش والتصوير فى مثل فن التجارة وفن النسيج كما سنرى .

وقد تردد صدى هذه الفكرة لدى ثلاثة من نقاد العرب القدامى ، فهموا ثلاثة أنواع من الفهم تبعهم فيها من سواهم من هؤلاء النقاد . والنقاد الثلاثة الذين نقصدهم هنا هم : الجاحظ ، وقدامة بن جعفر ، ثم عبد القاهر الجرجاني . وسنعرض لمدى إفاذتهم من الفكرة على حسب هذا الترتيب الزمنى .

فأول من ردد صدى هذه الفكرة هو الجاحظ . المتوفى عام ٢٥٥ هـ (٨٦٩ م) . وقد كان كتاب « فن الشعر » لأرسطو معروفاً فى عصر الجاحظ . إذ يذكر صاحب الفهرست أن الكندى المتوفى - على الأرجح - عام ٢٥٢ هـ ، قد اختصر كتاب « فن الشعر » الذى سماه : « أبو طيقاء » (٢) ، وإن كان مختصر الكندى المشار إليه لم يصل إلينا . ويفهم من كلام الجاحظ أن « أرسطو » كان قد ترجم - فى عصر الجاحظ وقبيل عصره - ترجمات عديدة . إذ يذكر الجاحظ أن المترجمين لأرسطو لم يستطيعوا ترجمة ما ترجموه منه للعربية فى دقائقه ، ثم يذكر أسماء بعض هؤلاء المترجمين . يقول الجاحظ : « إن البرجمان لا يؤدى أبداً ما قال الحكيم على خصائص معانيه ، وحقائق

(٣) المرجع السابق ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .

(٢) ابن النديم : الفهرست ، نشرة فلوجيل ، ص ٢٥ . وواضح أن « أبو طيقاء » تحريف لكلمة : بوتيككا : فن الشعر .

مذاهبه ، ودقائق اختصاراته ، وخفيات حلوده . ولا يقلر أن يوفيا حقها ويؤدى الأمانة فيها . . فهل كان - رحمه الله تعالى - ابن البطريق وابن ناعمة وأبو قررة وابن فهر وابن وهبلى وابن المقفع مثل أرسططاليس ؟ (١) .

ويستفاد من كلام الجاحظ أن كتاب « فن الشعر » لأرسطو كان معروفا له (٢) . وفي موضع آخر يعيب الجاحظ بعض مترجمي « أرسطو » من العرب ، فيقول : « لعله ( أى أرسطو ) أن لو وجد هذا المترجم أن يقيمه على المصطبة يعنى (٣) يشهر به .

وتقفنا أقوال الجاحظ هذه على أنه كان يطاع على ترجمة أدق لأرسطو ، لأنه كان يميز بين أنواع تلك الترجمات ، ولعله كان يقرأ أرسطو في ترجمة غير عربية .

ومن يدري ؟ لعله كان يقرأ اليونانية مباشرة ، فلا تزال مصادر ثقافة هذا العبقري مجال إعجاب وحيرة معا لدى الباحثين المدققين .

على أن الجاحظ لم يحاول أن يأتي بنظرية كاملة تقوم مقام نظرية المحاكاة لأرسطو ، إنما أفاد منها فأحسن الإفادة في وجهة في النقد الأدبي لها خطرها ، في شأن المفاضلة بين ماسماه نقاد العرب : اللفظ والمعنى ؛ فيورد الجاحظ أن « أبا عمرو الشيباني » كان لا يحفل إلا بالمعنى . فتى كان المعنى رائقا حسنا ظل كذلك في أية عبارة وضع فيها .

وينعى الجاحظ عليه أنه استحسن بيتين لمعناهما ، على حين ليست عليهما مسحة أدبية سوى الوزن . وهذان البيتان هما :

لا تحسبن الموت موت البسلى

فإنما الموت سؤال الرجال

---

(١) انظر الجاحظ ( أبو عثمان عمرو بن بحر ) : الحيوان ، بتحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون ج ١ ص ٧٥ - ٧٦ .

(٢) المرجع نفسه ص ٧٤ .

(٣) المرجع نفسه ج ٦ ص ١٩ - وانظر كذلك ج ٦ ص ١١ وج ٢ ص ٥٠ .



## كلاهما موت ولكن ذا

### أفضع من ذلك لذل السؤال

ويعلق الجاحظ على ذلك تعليقاَ ساخرًا كشأنه في كثير من أحواله ، فيقول : « وأنا أزعج أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً ، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك ( = المحجون ) لزعمت أن ابنه لا يقول شعراً أبداً ! ! ! (١) . ورأى أبو عمرو الشيباني - على هذه الصورة - مطابق لرأى السوفسطائي برizon ، في أنه لا حسن ولا قبيح في اللغة . ففي أي الكلمات وضعت الفكرة فالمعنى سواء (٢) .

ولعل أبا عمرو الشيباني أعجب بالبيتين لما اشتملا عليه من حكمة راقته ، فيكون بذلك ممثلاً لطائفة من الأدباء ونقاد العربية ولعوا بالأمثال والحكم غير مبالين بالصياغة (٣) .

ولكن الجاحظ ينكر رأى هؤلاء ، ويرى أن الأدب روحه الصياغة والتصوير ، لا مجرد التقرير .

يقول الجاحظ : « وذهب الشيخ ( يقصد أبا عمرو الشيباني ) إلى استحسان المعنى . والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبنوي ، والقروي والمدني . وإنما الشأن في إقامة الوزن : وتخبر اللفظ وسهولة الخرج ، وكثرة الماء ؛ وفي صحة الطبع وجودة السبك : فانما الشعر صياغة وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير (٤) » .

(١) الجاحظ : الحيوان ، الطبعة السابقة الذكر ، ج ٢ ص ١٣١ .

(٢) ورأى هذا السوفسطائي يورده أرسطو في الخطابة : الكتاب الثالث ، الفصل الثالث ويرد عليه .

(٣) من الطريف أن الجاحظ نفسه أورد البيتين نفسيهما بين طائفة من الأمثال والحكم المختارة في كتابه : البيان والتبيين ج ٢ ص ١٧١ ، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون ، ولعله في ذلك يجارى أقواق تلك الطائفة من النقاد .

(٤) الجاحظ : الحيوان ، ج ٣ ص ١٣١ - ١٣٢ .

قدامة الجاحظ -- في رده على أبي عمرو وأمثاله -- تقوم على نوثيق الصلة بين الشعر والفنون التصويرية . فليس الشعر نظاماً للمعاني المجردة ، وإيراداً للأفكار سرداً وتقريراً ، لكن الشعر تصوير للمعاني وجسيم للأفكار .

وقد تساق المعاني والحقائق على نحو تجريدي في العلوم والنظريات المختلفة ، وقد يتردد بعضها على ألسنة العوام وغيرهم . ولكن لا يستطيع تصويرها سوى من أوتوا موهبة خاصة ، هي موهبة الشعر ، وبها وحدها تدخل هذه المعاني مجال الأدب ، ويكون تصويرها الفني سبيلها إلى العقول والقلوب معا .

وفي الحق إن خاصة الأدب في أجناسه المختلفة هي تصوير الأفكار ؛ ذلك أن المرء يستطيع أن يلخص فكرة القصيدة تجريدية في بضعة أسطر ، كما يستطيع أن يشرح فكرة المؤلف في مسرحيته أو قصته في بضع صفحات . ولكن ذلك التلخيص أو الشرح لا نجح به الأفكار ، ولا تجد سبيلها إلى الاقناع . ففي صور الشعر ، كما في شخصيات القصص والمسرحيات تتحرك الأفكار وتنمو ، وتنبض بالحياة التي تكفل لها التأثير والجلود .

فكلمة الجاحظ توحى إجماع بما صرح به أرسطو من أن العمل الأدبي ، متى توافرت فيه وسائل الكمال من التصوير ، أدى وظيفته في الاقناع الفني الذي يفوق الاقناع المنطقي أو يساويه . وهذا هو ما نفرق به اليوم بين الفلاسفة التلخيص والفلاسفة الأدباء . فأولئك تبقى أفكارهم تجريدية في المناطق العليا لا تتاح لكثير من الناس ، على حين تنزل أفكار هؤلاء إلى مستوى الناس ، فتعيش في صورها ، وتتحرك ، وتنبض بحياة جياشة لم تكن لتيسر لها إلا في ثوبها التصويري . وطبعاً لم يقصد الجاحظ إلى كل هذه المعاني ولكن جوهر فكرته يقوم على ما نسلم به من خاصة التصوير الجوهرية في الأدب ، وقد ساقها في صورة تربط بين الشعر والفنون التصويرية .

ويفيد من الفكرة نفسها قدامة بن جعفر المتوفى عام ٥٣٣٧ هـ ، ولكن على نحو آخر . لأنه يستفيد منها في إنكار ضرورة الصدق للشاعر . فإذا كان

جوهر الشعر هو التصوير ، فإن المعاني مادة الشعر ، والشعر فيها كالصورة . فلا ينبغي الحكم على الشعر بمادته ، أى معناه . وإنما يحكم عليه بصورته ، كما لا يعيب النجار فى صنعه رداءة الخشب فى ذاته . فليس الشعر سوى صياغة جميلة ، لا يطالب الشاعر بسواها . فلو أن الشاعر أكبر من شأن حقير ، أو حقير من شأن عظيم فى تصوير جميل ، لما نال ذلك منه ، بل لعد مقياس براعته .

ويشهد قدامة بما روى عن الأصمعي أنه سئل : من أشعر الناس ؟ فقال : « من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو إلى الكبير ، فيجعله بلفظه خسياً (١) .

ولو أرجع قدامة الأمر فى ذلك إلى إيمان الشاعر بما يقول ، لقلنا إنه يعتمد بأصالة الشاعر ورجوعه إلى ذات نفسه وحرية فيما لو خالف الناس فعظم ما يصغرون أو صغر ما يعظمون . ولكن قدامة لم يعتد بشئ من ذلك . فلا ضير - عنده - أن يكذب الشاعر نفسه ، فيصور غير ما يعتقد . ولا يعد تناقض الشاعر مع نفسه منقصة . ولذا ينبغي ألا ينكر على الشاعر - عند قدامة - أن يصف شيئاً وصفاً حسناً ، ثم يلتمه بعد ذلك ذماً بينا ، بل يدل ذلك عنده على اقتدار الشاعر وقوته فى صناعته (٢) ، إذ الأمر لا يعدو التصوير الحسن دون صلة ما بالصدق أو الأصالة .

ثم يسند إلى بعض القدماء - قدماء اليونان - القول بأن « أحسن الشعر أكذبه (٣) » وقد يسند بعض نقاد العرب هذا القول إلى أرسطو (٤) ، وهو ما لا أساس له من الصحة .

ولسنا فى حاجة إلى شرح خطأ قدامة فيما يلتمه إليه . فإن من يعتد بهم

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٠١ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٥ - ١٦ .

(٣) المرجع نفسه ص ٣٧ .

(٤) نقد النثر المنسوب إلى قدامة : ص ٩٠ .

من نقاد العالم يرون جميعاً أن إيمان الشاعر بما يصور من أفكار أساس أصالته الفنية وصدقته ، وسبيل تقدم الشعر نفسه فنياً قبل أن يكون دعامة خلقية .

ولكن قدامة يدعهم أفكاره تلك بأن الشعر تصوير وكفى ، ويتخذ من ذلك سنداً لآرائه عن طريق التأويل لربط الشعر بالفنون التصويرية كما فهم هو .



وخير من أفاد في النقد العربي من عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية هو عبد القاهر الجرجاني . وهو في رأيه متفق مع الجاحظ في جوهر فكرته السابقة ، لكنه يذهب إلى أبعد منه . فيحمل عبد القاهر على من وقفوا عند المعنى في عمومهم عند حكمهم على الشعر ، غير معتدين بالصياغة والنسج ، يقول عبد القاهر : « واعلم أن الداء اللوى ، والذي أحياناً أمره في هذا الباب غلط من قدم الشعر بمعناه ، وأقل الاحتفال باللفظ ، وجعل لا يعطيه من المزية — إن هو أعطى — إلا ما فضل من المعنى . يقول : ما في اللفظ لولا المعنى ؟ وهل الكلام إلا بمعناه ؟ . . . فان الأمر بالضد إذا جئنا إلى الحقائق ، وإلى ما عليه المحصلون ، لأننا لا نرى متقدماً في علم البلاغة مبرزاً في شأوها ، إلا وهو ينكر هذا الرأي ) ( يقصد رأى القائلين بتقديم الشعر بمعناه ) ويعيبه ، ويترى على القائل به ، ويغض منه ( ١ ) . »

ثم يعلل عبد القاهر لرأيه بأن سبيل الكلام « سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار . فكما أن محالا — إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل ورداءته — أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه . وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن يكون فصه هذا أجود ،

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ١٩٤ - ١٩٥

أو فسه أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو محاتم ، كذلك ينبغي -  
إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه - ألا يكون تفضيلا له من حيث هو  
شعر وكلام . واعلم أنك لست تنظر في كتاب صنف في شأن البلاغة ،  
وكلام جاء عن القدماء ، إلا وجدته يدل على فساد هذا المذهب ، ورأيهم  
يتشددون في إنكاره وعيبه والعيب به . وإذا نظرت إلى الجاحظ وجدته يبلغ في  
ذلك كل مبلغ ، ويتشدد غاية التشدد ، وقد انتهى في ذلك إلى أن جعل العلم  
بالمعاني مشتركا ، وسوى فيه بين الخاصة والعامة (١) .

ولا يقيم عبد القاهر كبير وزن للألفاظ في ذاتها من حيث تلاؤم حروفها  
ونخبتها في النطق ، ولا من حيث ترادفها على معنى (٢) . وإنما تظهر مزية  
الألفاظ عنده في تأليف الكلام ، لأنها وسائل التصوير للمعنى المدلول  
عليه بالصياغة .

وقد أحكم عبد القاهر الربط بين « نظم » الألفاظ في سياق صورة أدبية  
وبين صورة المعنى الذي كشفت عنه هذه الصورة ، فوضح أن الألفاظ - في  
سياقها في الشعر وفي بليغ الكلام - هي وحدها وسيلتنا إلى الصورة الأدبية :  
« فلا يتصور أن يعرف المرء للفظ موضعا من غير أن يعرف معناه ،  
ولا يتوخى في الألفاظ ، من حيث هي ألفاظ ، ترتيبا ونظما ، وإنما يتوخى  
الترتيب في المعاني ، فإذا تم ذلك تبعها الألفاظ ، وقفت آثارها » .

« وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك ، لم تحتاج إلى أن تستأنف  
فكرا في ترتيب الألفاظ ، بل تجدها ترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني :  
وتابعة لها ولا حقة بها . وإن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ  
الدالة عليها في النطق » (٣) .

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز ص ١٩٦ - ١٩٧

(٢) المرجع السابق ص ٤٥ - ٤٦ ، ٢٠٠ - ٢٠١ ، وأمرار البلاغة ص ٣١٦ - ٣١٧ .  
وهنا يلتق عبد القاهر مع أرسطو أيضا في أن الكلام مثل في الجمل لا في الكلمات .  
الجملة هي وحدة اللفظ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ٤٤ .

وإذن فالألفاظ في الحمل هي وسيلتنا إلى التفكير ، ولا أهمية لها إلا في مواقعها من الكلام في الصياغة وتأليف الكلام . وكمال الصياغة لا يظهر ، إذن ، إلا بأن يوثق « المعنى من جهته ، ويختار له اللفظ الذي هو أنحص به ، واكتشف عنه ، وأتم له وأحرى بأن يكسبه نبلا ، ويظهر فيه مزية (١) » .



وعلى حين لا يعنى عبد القاهر بأمر المترادفات في الألفاظ ، نراه ينص على أنه لا ترادف مطلقا في الحمل . وهنا يربط عبد القاهر أوثق رباط بين الصياغة من حيث هي صورة ومعناها ، فكل تغيير في الحمل بالتقديم أو التأخير أو الزيادة أو النقص يتبعه حتما تغير في الصورة لتغير المعنى بهذا التصرف في الصياغة .

وهنا ليست صياغة الأسلوب - عند عبد القاهر - مشابهة « للصياغة والتحجير والتخريف والنقش وكل ما يقصد به التصوير وكفى » ، لكنها مع هذه المشابهة تمتاز بمخاصة ، هي أنه يتصور أن يتشابه ديباجان في النقش ، أو سواران في الصنعة ، حتى لا تستطاع التفرقة بينهما . ولا يتصور ذلك في الكلام : « لأنه لا سبيل إلى أن تجيء إلى معنى بيت الشعر أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعتة بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك ، لا يخالفه في صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور . ولا يغررك قول الناس : قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه ، فإنه تسامح منهم . والمراد أنه أدى الغرض . فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول ، حتى لا تعقل مهنا إلا ما علقته هناك ، وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشبهتين في عينك ، كالسوارين والشتفين ، ففي غاية الاحالة ، وظن يقضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة . . . وذلك أنه ليس كلامنا فيما يفهم من لفظتين مفردتين نحو : قعد وجلس ، ولكن فيما يفهم من مجموع كلام ومجموع كلام آخر (٢) » ،

(١) المرجع السابق ص ٣٥ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٠١ - ٢٠٢ .

وهذا هو جوهر نظرية « النظم » عند عبد القاهر ، أى تصوير الكلام البليغ للمعاني ، شعراً كان أم نثراً . وكما أن النظم لا يظهر فى الكلمة إلا بحسب موقعها فى الجملة ، وبهذا الموقع تتأثر الصورة التى يهدف الأديب إلى رسمها كذلك الجملة لا يبين حسن نظمها إلا إذا ائتلفت بنورها مع جاراتها فيما تهدف إليه هذه الجملة من معنى ليتألف من مجموع الحمل صورة أدبية قد أعمل فيها الفكر ، وصدرت عن روية وأناة .

وهنا يتجاوز عبد القاهر تقاد العرب جميعاً فى إدراكه وحدة الصورة الأدبية المولفة من عدة جمل ، وإن لم يقف بعد ذلك على معنى العمل الأدبى كله بوصفه صورة ذات وحدة كبيرة .

وهذا إدراك خطير الأثر فى التقاد العربى القديم علينا أن نتوه به .

وقد امتدى إليه عبد القاهر عن طريق إدراك قبة الحمل المتآزرة على رسم صورة تشف عنها الألفاظ فى موقعها من تلك الحمل ، كما تشف عنها الحمل فى ائتلافها المحكم ، بعضها مع بعض .

وعند عبد القاهر لا يكون الكلام جيداً - وإن حسنت ألفاظه وإن جادت كل جملة منه على حدة - إذا فقد ائتلاف الحمل فى رسم صورة أدبية منتظمة فى دقائقها ، لأنك ترى سيئه - إذا فقد هذا الائتلاف فى ضم بعضه إلى بعض - « سبيل من عمد إلى لآل فخرطها فى سالك ، لا يبغي أكثر من أن يمنعها التفرق ، وكن نضد أشياء بعضها على بعض ، لا يريد فى نضده ذلك أن تجي له فيه هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة فى رأى العين » .

ثم يمثل هذا الكلام الذى تحسن فيه الحمل ولا يجود نظمه ، يقول الجاحظ : « جنبك الله الشبهة وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسيا ، وبين الصديق سبياً ، وحجب إليك التثيت ، وزين فى عينك الإنصاف »

ثم يعقب عليه بأنه كلام لا مزية فى نظمه ، فلا فضيلة فيه سوى الصواب والسلامة من الزيغ واللحن . وإنما مدار الحسن هو « النظم » . ولا « نظم » فى

الكلام « حتى ترى في الأمر مصنعا ، وحتى تجدد إلى التخيير سيلا ، وحتى تكون قد استدركت صوابا (١) » .

ومن ثم يظهر أن النظم « - وهو مدار الحسن عند عبد القاهر - متميز عن المعنى في ذاته مجرداً ، وعن اللفظ في ذاته منفرداً ، لأنه صياغة الكلام في حمل متأزرة على جلاء الصورة الأدبية .

وفي هذا يدلنا عبد القاهر على ما نقيده من دلالات جمالية من وراء تراكيب الألفاظ في الحمل ، وتراكيب الحمل بعضها مع بعض ، وهو ما يدخله عبد القاهر في مفهوم علم النحو .

وقد توسع عبد القاهر فيه ، فجعله يشمل الدلالات الجمالية لما نطلق عليه اليوم : « علم التراكيب » ، فلم يقصر عبد القاهر النحو على قواعد الاعراب كعهدنا بها ، لسكن أصبح النحو عنده - بمعنى علم التراكيب - واسع الدلالة ، فشمّل وسائل الجمال في الصياغة الشعرية .

ويلجأ عبد القاهر في بيان ذلك إلى ربط الصور الشعرية مرة أخرى بالفنون التصويرية ، فيقول : « وإنما سبيل هذه المعاني ( النحوية ) سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش . فكما أنك ترى الرجل قد تهدي في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها ، وكيفية مزجها لها وترقيبه إياها ، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر ، والشعر في توخيها معاني النحو ووجوهه التي عرفت أنها محصول النظم (٢) » .



وفيا قلمنا ، يتضح أن عبد القاهر أدرك معنى الصورة الأدبية إدراكاً عاماً ، ووثق الصلة بين الصياغة اللغوية وما تدل عليه من معنى ، وبين أن

(١) المرجع نفسه ص ٧٦ - ٧٧ .

(٢) المرجع نفسه ص ٧٠ .



هذه الصياغة بمثابة صورة أدواتها : الألفاظ المتسقة في الحمل ، والحمل المنتظمة للتعبير عن الصورة .

ولو وجدت أفكار عبد القاهر الجرجاني هذه من ينميا في النقد العربي القديم ، ويسير بها قدما ، لكان من المحتمل أن توجد لدينا - منذ ذلك العهد - مدرسة تشبه ما يطلق عليه اليوم : المدرسة التعبيرية . إذ أن توثيق الصلة بين الصياغة اللغوية وما تصوره من معنى . يستلزم توحيد المضمون والشكل في التعبير الدال على الصورة .

والعملية الفنية لا يتصور فيها الفصل بين مضمون الصورة والتعبير عنها بالشعر أو بالرسم أو النحت أو بالكلام عامة .

وهذا هو رأي المدرسة التعبيرية الحديثة ، وعلى رأسها « بندتو كروتشيه » . ولا اعتداد لديه بالكلمات مفردة من حيث هي مادة التعبير ، ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن الصورة (١) .

ونكتفي هنا بالإشارة إلى هذا التشابه بين آراء عبد القاهر وهذه المدرسة التعبيرية . ذلك أننا لانقصد هنا لسوى تتبع الصلة بين الشعر والفنون عند أرسطو ونقاد العرب .

وقد رأينا كيف فهم نقاد العرب فكرة أرسطو أنواعا من الفهم ، فأفاد منها الجاحظ في بيان أن جوهر الأدب إنما هو في الصياغة ، ونمى هذه الفكرة عبد القاهر في نظريته في «النظم» . وقد اعتمد فيها على عقد الصلة بين الشعر والفنون ، وقد أساء قدامة بن جعفر فهم أصالة الفكرة نفسها ، فأفاد منها في جحوده ضرورة الصدق والأصالة لدى الشاعر .

\* \* \*

---

(١) انظر Renedetto Croce : L'Esthétique Comme science de L'Expression et Linguistique Générale : Paris, 1904. p. 9-11

وهذه التأويلات المختلفة لفكرة واحدة تكشف لنا عن حقائق هامة في الدراسات المقارنة ، أن الأفكار كالبنور التي تستنبت في بيئات متنوعة ، فتتنوع طعومها وألوانها ، تبعاً لما يطرأ عليها من أنواع التلقيح والغذاء في بيئاتها الجديدة ، وقد تختلف الإفادة منها تبعاً لاستخدامها في هذه البيئات ، وأن التأثر لا يمحور أصالة الناقد ، كما أنه لا يمحور أصالة الشاعر أو الكاتب . فالأفكار هذء عقلى ، والعقول الناضجة تبحث عن غذائها أينما وجدت . وإنما تتفاوت هذه العقول في مدى إفاذتها من الغذاء أصيلاً كان في البيئة أو مجلوباً .

فن المعلوم أن أرسطو كان قد عقد الصلة بين الشعر والفنون الجميلة توطئة لعرض نظرية المحاكاة التي لسنا بصدد شرحها هنا . وتلك النظرية تنطبق على الشعر الموضوعى ، شعر المسرحيات والملاحم . وقد صارت بعد ذلك من دواحي نهضة الأدب الموضوعى من مسرحيات وقصص أصبحت تكتب في العصر الحديث نراً لا شعراً في غالبيتها العظمى .

ولم تنهض نظرية المحاكاة بالشعر الغنائى . وهذا الشعر الغنائى هو ما يتحدث عنه نقاد العرب الذين رأينا مدى استيثارهم للصلة بين الشعر والفنون ، وكان أكثرهم إفاذة منه هو عبد القاهر الجرجانى في فهمه قيمة الصباغة والصورة الأدبية .

وقد نهض الشعر الغنائى منذ الرومانتيكيين في أوروبا ، وكانت الصورة مدار الإفاذة فيه لدى الشعراء والنقاد . وكثراً ما عقد نقاد المذاهب الشعرية منذ الرومانتيكيين والبرناسيين والرمزيين - صلات مختلفة بين الشعر والفنون الجميلة التشكيلية من رسم ونحت وموسيقى .

وقد أفادوا في ذلك أنواعاً من الإفاذة نهضت بالشعر الغنائى . ولقد فهموا الصورة في ضوء وحدة العمل الشعرى ، وكان تراسل الفنون كتراسل الحواس ، أقوى دعائم نظرياتهم التي أصبحت مرثاً عاماً للأداب الناهضة كلها ، ومنها أدبنا الحديث

# الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث

- ١ -

## فلسفة الصورة في شعر الكلاسيكيين

سنعرض هنا موجزاً لتاريخ الخيال وفلسفته في المذاهب الأدبية الكبرى وما كان له من أثر في الصورة الأدبية في الشعر ، ثم نعقب ببيان تأثير ذلك كله في شعرنا ونقدنا الحديث . على أننا لا نقصد إلا إلى توضيح ذلك التأثير والكشف عن مصادره وقيمه الفنية ، أما التأثير نفسه فلا مجال لأدنى شك فيه لدى كل من له إلمام بالشعر العربي الحديث مع شيء من تاريخ النقد العالمي . فقد ابتعدنا في شعرنا الحديث ومقاييسه الفنية عن عمود الشعر في النقد العربي القديم وما ساقه شراحه من معايير تقليدية أو لفظية تجاوزها كثيراً دعاة التجديد في شعرنا العربي ، منذ نادوا في مطلع هذا القرن بالوحدة العضوية للتصيدة وبتوضيح معالم التجربة في الشعر ، وبالصدق الواقعي والفني ، وبطرق التصوير وأصالة الشاعر . . مما كان مستقر قبل في تاريخ النقد العالمي ، ودعوا إليه مشكورين لدعم نهضتنا الأدبية .

ونبادر هنا بتقرير ما قد يغيب عن محضرون تفكيرهم في دائرة النقد العربي القديم لا يتجاوزونه ، فنذكر أن هذه الآراء التي نعرض لتاريخها هنا لنكشف عن قيمتها وأثرها ، قد نشأت في أصلها متفرقة في آداب مختلفة ، وتصارعت فيما بينها على مر العصور ، وأسفر هذا الصراع عن بقاء ما يفيد الفن والفكر منها ، فعمت الآداب العالمية على الأثر ، وتداولتها فيما بينها ، وتعاونت كلها على تثبيت دعائمها ، فأصبحت تيارات فنية عالمية ، ومورداً عاماً يمتاحه ذوو المواهب من مختلف الأمم ، وميراثاً مشتركاً للإنسانية جمعاء ، لا مظنة لما أخذ في الافادة منه . . فلسنا في تأثرنا بها بدعا في تاريخ الفن والنقد العالمي ، إذ التعاون العالمي في تاريخ الأدب والفن ، كالتعاون

العالمى فى تاريخ العلم ، كلاهما طريق لسكمال التراث القومى والنهضة به حرصاً على مسابرة ركب التقدم فى العالم . وهذا ما يتم فى جميع الآداب ضرورة لأنه من طبيعة الأشياء التى لا تتخلف ، سواء أراد ذلك دعاة التخلف أم لم يريدوا .

هذا : ونقصد بالشعر هنا الشعر الغنائى ، ونريد به شعر التجارب الصادقة . فان نتعرض هنا للصورة الأدبية فى شعر المسرحيات أو الملاحم ، لأن الملاحم لم تعد ذات شأن فى الأدب العالمى الحديث ، ولأن المسرحيات أصبحت - كالقصة - تعالج ثراً فى الأعم الأغلب من حالاتها ؛ سواء فى أدبنا الحديث أم فى الآداب العالمية الأخرى . ولا يمت بكبير صلة لبحثنا هذا تفصيل الأسباب العامة التى أدت إلى قصر مفهوم الشعر فى العصر الحديث على التجارب الشعرية الخارجية عن نطاق المسرحية أو القصة فى مفهومهما الفنى الحديث . غير أنه ينبغى أن نذكر مجملاً يتميز به مفهوم الشعر فى طبيعته الفنية العامة عن مفهوم القصة والمسرحية : فجال الشعر هو الشعور ؛ سواء أثار الشاعر هذا الشعور فى تجربة ذاتية محضة يكشف فيها عن جانب من جوانب النفس ، أم نقل من خلال تجربته إلى مسألة من مسائل الكون أو مشكلة من مشكلات المجتمع تترأى من ثنايا شعره وإحساسه فإثارة الشعور والإحساس مقلمة فى الشعر على إثارة الفكر ، وذلك على النقيض من القصة أو المسرحية ، فإثارة الفكر من طبيعة العمل الفنى فهما قبل إثارة الشعور . وموقف القاص أو المسرحى مختلف عن موقف الشاعر . فالشاعر قد يهتم بالحقائق الكونية أو الاجتماعية ، ويسكن من حيث صلهاها فى النفس فاذا تناول العالم الخارجى ، أو نظر فى بيئته نظرة شكوى أو تصويب ، فإن العالم وما فيه ومن فيه يتحولون لديه إلى حالة نفسية . ولا نقصد إلى القول بأن الشاعر يحصر همه فى نطاق « اللاتية » المحضة ، إذ أن مثل هذه الحالة لا تصور إلا إذا غاب الشاعر فى شعوره عن كل شئ حوله ، وهو فى هذه الحالة لن يكون على وعى يتمكن فيه من التعبير الشعرى ، ومن إثارة ما يريد من صور ، لأنه فى تعبيره يعتمد على الأشياء والحقائق والموضوعات التى تحيط به . والصور التى ينقلها فى شعره لها مصدرها من الطبيعة والوجود

من حوله ، ولها بذلك صبغة إنسانية عامة ؛ والشاعر يستمدّها من خارج نطاق ذاته .

وقد يحتوي الشعر على عنصر قصصي - وهذا العنصر القصصي قالب عام يتخذه الشاعر مجالاً لتجربته ، وهو فيه أبعد ما يكون من الخضوع لقواعد القصة في مفهومها الحديث - وقد توحى تجربة الشاعر باتخاذ موقف ذي أثر كبير من حيث دلالاته الاجتماعية ، وفي هذا الموقف تتجلى صورته الشعرية قوية تترجم عن آمال واسعة ، أو تبين عن ضيق وقلق من شأنهما أن يتمخضا عن صراع بين الواقع الموجود والمستقبل المنشود . ولكن الشاعر في ذلك كله يقتصر على عرض المسائل أو المشكلات في صور تبين عن حالة نفسية ، ويكفيه في هذه الصور أن يعبر عن ضيقه بالحالة أو هربه منها . وقد يكون لهذا الهرب معنى السخط والنفور ، مما قد يضئ على هذا الهرب صبغة إيجابية في نتائجها ، ولكنها نفسية في جوهرها ومنشأها .

إن هذا من موقف كتاب المسرحيات والقصص ؟ إن هؤلاء يثبتون أمام المسائل والحقائق ، يفسرون - بمواقف شخصياتهم الأدبية - دواعيها وطبيعتها . وعن طريق عرض المواقف وآراء شخصياتهم الأدبية فيها يحثرون أو يشيدون بما قد ينتج عنها . وأحكامهم في قصصهم ومسرحياتهم أحكام موضوعية مبررة ، لا يصرحون بها ، ولكن تراءى من خلال المواقف والشخصيات ، مدعمة بما يشبه البراهين المنطقية ، من الحالات الاجتماعية وعوامل البيئة التي تتحرك فيها الشخصيات ، وصلات الشخصيات بمن سواهم في مجتمعهم .

ويؤدي كل ذلك إلى خروج كتاب القصص والمسرحيات من حدود ذاتهم استجابة لطبيعة عملهم الفني ، وعليهم لذلك أن يبرروا ويشرحوا - على نحو فني - جوانب التجربة وما تحتوي عليه من أحداث وأن يغوصوا في غمار مجتمعهم ومسائله . ولذا كان لنا أن نقول إن موقف القاص أو مؤلف المسرحية من المسائل التي يعالجها موقف تحليلي ، على حين يظل موقف الشاعر في صورته تجميعياً أكثر منه تحليلياً .

وقد قلنا إن الشاعر يثير في تجربته الشعور من وراء عرض الحالة النفسية ، وذلك بالوسائل الفنية في الصور والصياغة . ولا يستلزم ذلك أن يكون الشاعر في عمله الفني ثائر الشعور ، بل إن قوة الانفعال وثورة الشعور لا يتيسر معها إنتاج فني ذو قيمة ، فلا بد من فترة تهدأ فيها المشاعر ، لتختمر الأفكار التي يؤلفها الشاعر عن طريق تأمله في تجربته . فالتعبير الفني أبعد ما يكون عن الاستسلام للمشاعر والخواطر استسلاماً قد يدفع الشاعر إلى التعبيرات المباشرة أو الجري وراء الصور التقليدية مما يضر بالأصالة . فلا بد من السيطرة على الحالة الفنية وإخضاعها للعمل الفني ، بحيث يتوافر للشاعر في شعره - إلى جانب الإحساس والدوق الفني - الصبر على بذل الجهد الفني ، وصدق العزم على مراوضة المعاني وصياغة الصور التي ترأسل بها المشاعر . وهذه المشاعر ، بدورها ، طريق بث أفكار تتمكن من النفس بوساطة الصور الشعرية وموسيقا الشعر ، على أن توحى هذه الصور بالأفكار والمشاعر ولا تتدل صراحة عليها . فقوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور ، لا في التصريح بالأفكار مجردة ولا في المبالغة في وصفها . ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ودقائقها ، لا على تسمية ما تولده في النفس من عواطف ، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة الشعر الفنية ، لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص . فالشعر يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه ، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور في لغة هي صور إيحائية لا صور مباشرة ، كما سيتضح ذلك حين نتكلم عن الإيحاء وطرقه في مقالاتنا هذه . والصور الفنية على هذا النحو تقوم في الشعر بدور الإقناع والتبرير ، وهو ما يقابل الإقناع الفني بعرض الحالات والمواقف وتبريرها موضوعياً في القصص والمسرحيات التي هي بمثابة صور كلية موحية بدورها على طريقها الفنية الخاصة بها . ومن ثم كانت للصور في الشعر أهمية خاصة تحاول هنا أن نجلو تاريخها وأثرها .

ونرى - قبل أن نشرح موقف المذاهب الأدبية الكبرى من الخيال والصورة - أن نبين طبيعة الصورة في ذاتها ، محاولين قدر الطاقة ألا نترسل في دراسات فلسفية أو نفسية قد تبعد بنا عن طبيعة هذه الدراسات الأدبية ، وإن كان لابد لنا أن نورد القدر الضروري الذي لاغنى عنه في هذه الدراسة لأنه أساسها النظرى .

فاذا نظرت إلى وردة من الورود في شكلها وأوراقها وألوانها الخاصة بها ، وتأملت فيها أمامى ، فأنا بصدد شئ من الأشياء خارج عن حدود ذاتى ، مستقل في وجوده عنى ، يفرض نفسه بمقوماته الخاصة به على الوعى الإنسانى ، بحيث لا أستطيع أن أتحمك فيه بهذا الوعى إيجاباً أو إعداماً . وليس لى دخل فى تغيير شئ من مقوماته لأنها خارجة عن نطاق وعى التلقائى ، وإن كانت هذه المقومات بمثابة امتداد للذاتى فى حال النظر والتأمل من حيث أنها موضوع الوعى فى وقت من الأوقات . فالوردة هنا أتأملها ، وهى شئ من الأشياء تجاه الوعى التلقائى الذى يتخذ منها موضوعاً له ، ويخضع لها ، ليتعرف على خصائصها ومقوماتها . ولكن إذا أدت وجهى عن هذه الوردة إلى شئ آخر : شجرة أو نهر مثلاً ، فغابت الوردة بذلك عن نظرى ، فإنى أظل على يقين أنها لم تصر فى عداد الأشياء المعلومه بتحول ناظرى عنها ، فهى لازالت موجودة لم تفقد وجودها ، ولكنها لم تعد تشغل وعى . فاذا أرتبها - بعد ذلك - دون أن أنظر إليها ، فإنى أتمثلها بخصائصها التى هى لها حين كانت أمامى . وهذا الذى أتمثله منها - دون نظر إليها - هو صورتها . وهذه الصورة تشغل وعى الآن ، كما كانت الوردة نفسها تشغله منذ قليل حين كنت أتأمل فيها . ولكن وجود الوردة أمامى فى حالة نظرى إليها هو وجود شئ من الأشياء ، ووجودها - حين أتمثلها فى حال غيابها عن ناظرى - هو وجود صورة هذا الشئ . وكلا الوجودين لا يتميز عن الآخر فى جوهره ، فالمقومات والشكل والوضع تظل فى وعى هى هى لا تتغير فى الحالين . وعلى الرغم من ذلك يتيسر لكل امرئ أن يفرق بين الوجودين فى نوعهما ، فلا يخلط كليهما بالآخر ، وإن بدا من الصعب لدى كثير تحديد الفرق بين نوعى الوجود للوردة فى حال مشورتها وفى حال تمثيلها . فوجودها صورة أقل فى

مرتبة الوجود من رؤيتها شيئاً ماثلاً أمام النظر ؛ ولكن وجودها صورة يحتاج إلى جهد ذهني أكثر من الجهد في النظر إليها . ووجودها صورة يتعلق بوعي وحده ، وأنا فيه أكثر إيجابية ؛ ثم إن وجودها صورة يستتبع أني لا أراها ، فهي غائبة عني ، أو في حكم المعلوم بالنسبة لي ؛ وهي في الصورة ملك لوعي أتخكم فيها ، فأستطيع أن أنميا أو أطورها أو أغير وضعها دون أن يمس ذلك وجودها الخارجي في شيء ، وأستطيع كذلك أن أنظمها في سلك صور أخرى من جنسها أو غير جنسها لعلاقة من العلاقات إرادياً لغاية خاصة .

وفي هذه العملية الذهنية تصبح الصورة ملصكا لعالم الفكر ، بعد أن كانت شيئاً من الأشياء . وعلى حسب النظرة إلى الصورة في علاقتها بالشيء من جهة ، وبالفكر من جهة أخرى ، تنوعت النظرة إليها في الفلسفات والمذاهب الكبرى الأدبية ، مما كان ذا أثر كبير في نهضة الشعر أو ركود ربحه في هذه المذاهب . وذلك للارتباط الوثيق في تلك الآداب بين الأدب والتيارات الفكرية السائدة في العصر من جهة ، ثم حاجات الجمهور الموجه إليه ذلك الأدب من جهة أخرى . وهذه حقيقة لا نحل من تكرارها ، وهي ذات أثر خصب في نهضة الأدب ومشاركته في الاتجاهات الانسانية للعصر الذي ينتجه . ولهذا لم تكن هذه المذاهب الأدبية مما تفرض فرضاً على عصورها ، بل كانت استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية معا : ونحن نفيد من هذه الدراسة - إلى جانب الكشف عن مصادر تيارات النقد العالمي على منهج علمي - أننا نضع نصب أعيننا أثر ما يكون من إحكام الصلة بين أدبنا في طبيعته الفنية وبين حاجاتنا الفكرية والاجتماعية التي يعد الأدب استجابة وتوجيها لها في وقت معاً .

ولم يكن للخيال وفلسفته أثر كبير في الأدب قبل الرومانتيكيين ، على الرغم من دراسة أرسطو للغة ووظيفتها ، والذاكرة وعملها ، ووجوه البلاغة وقيمتها العامة ، وعلى الرغم من عناية العرب بدراسة وجوه البلاغة ، وبتحديد قيم عمود الشعر ، ومقياس براعة الشعراء على حسبه ، متأثرين في بعض ذلك بأرسطو على حسب تأويلهم إياه مما يترأى في حديثهم في



الاستعارة وفي التخيل وتشبيه التمثيل والمعاظلة وما إليها . ويظهر في كل ذلك ميلهم إلى القصد في المحاز ، وبيان أن غايته هي الحقيقة ، ثم الكشف عن صور الحجج العقلية وعلاقتها المنطقية ، وهذا وجه شبه يجمع بين قدامى نقاد العرب والكلاسيكيين لتأثرهما بأرسطو مع تأويل بعضوا به قليلا أو كثيرا من أصله .

ومع ذلك نرى أن نوجز القول في آراء الكلاسيكيين في الخيال والصورة ووظيفة اللغة تجاههما ، وما كان لذلك من أثر في الشعر ، لأن المذهب الكلاسيكي هو المذهب الذي قامت الرومانتيكية على أنقاضه .

ولقد عنى الكلاسيكيون بدراسة المعرفة في حملتها ، وفيها تعرضوا للصورة وعلاقتها بالشئ من جهة ، ثم بالفكر من جهة ثانية . والصورة عندهم شئ مادي - وفي هذا خلط منهم بين الوعي المتعلق بالصورة والوعي بالشئ . وقد أشرنا إلى الفرق بينهما فيما سبق . والصورة مادية عندهم لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا . فالانطباعات المادية التي تنتج في الدهن عن طريق الحواس هي سبب الوعي . وتبدو تلك الانطباعات بمثابة علامات تثير في النفس بعض المشاعر ، وليست هذه المشاعر سوى فرصة لتكوين الأفكار بوساطة الذاكرة وتداعى المعانى . ولكن الأفكار نفسها طبيعية فينا وليس مصدرها المباشر هو الصورة ، بل الإدراك ؛ لأن الصورة مادية . وعالم الأفكار عندهم متميز كل التميز عن عالم المادة . فالخيال - وهو المعرفة عن طريق الصور - يتميز في جوهره عن الإدراك . ذلك أن الخيال يمثل نوعاً من المعرفة في أدنى درجاتها ، وليست الصورة التي تنتج عنه سوى فكرة مضطربة ، لا يمكن أن تؤدي بذاتها إلى الفكرة الصحيحة . فعالم الخيال هو عالم المعارف الزائفة الناقصة . حقا يمكن أن ينتقل المرء من الصورة إلى الفكرة الصحيحة ، بالترقي في اكتناه عدة صور بعد جمعها وتنظيمها واستخلاص الفكرة من مجموعها ، ولكن ذلك لا يكون إلا بالإدراك ، وهو أرق من الخيال ، وهو وحده خاصة الإنسان . وعالم الخيال آلى تداعى فيه الصور بطريق آلى ؛ أما حقائق العقل فينبها روابط ضرورية ، وهذه الحقائق وحدها هي الواضحة المتميزة المعتسدها . والإفادة من المشاعر التي تولدها فينا

الصورة الخيالية ، لا يبد من السمر عن مستوى الحواس ، والاعتماد على قوة الإدراك لتتضح الأفكار . وفي عملية الإدراك يرجع المرء إلى قائمة من الأفكار المدركة بعيدة كل البعد من الانطباعات الحسية التي تولدها فينا الصورة في بادئ الأمر .

وفي هذه الفلسفة العقلية يتضاد عالم الخيال والصور مع عالم الحقيقة والعقل . فليست الصور المادية طريقاً للفكرة . فالفكرة هي ما يدركه العقل مباشرة ، وقيمة اللغة تنحصر في دلالتها على الأفكار لا على الصورة . يقول ديكارت : « وإنما تكتسب الكلمات صفاتها العامة الإنسانية بدلالاتها على الأفكار ، لا بد لالتها على الصور » . ويخبر باسكال من الصور التي تعلق بالكلمات فتضل المرء عن الحقيقة . وعنده أن هذه الصور تأتي من دلالات الكلمات والعبارات المجازية ، أو من المعاني التي تدل دلالة تبعية عليها الكلمات والعبارات بسبب جرسها وموسيقاها ، حين تثير في النفس انفعالات خاصة ليست من طبيعة الكلمات في أصل وضعها . ولن نستطيع أن نصل إلى الحقيقة إلا بتطهير الكلمات من هذه المعاني الثانوية التي تضيفها الخيلة . فلنا في حاجة إلى الصور والمجازات إلا بقدر ضئيل ، وفي قصد ، في سبيل تحريك النفس وإثارتها للتعرف على الحقيقة .

وعند الكلاسيكيين أن الخيال يجب أن يظل تحت وصاية العقل ، لأن الخيال في ذاته « غريزة عمياء » ، وهو « قسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان » ولذا أشادوا بسلطان العقل في أجناس الأدب جميعاً ، ومنها الشعر الغنائي . وقد سجل الشاعر « بوالو » هذه القاعدة فيما يحمله من قواعد الكلاسيكيين حين قال : « فلتحبوا دائماً العقل . ولتستمد دائماً مؤلفاتكم منه وحده كل ما لها من رونق وقيمة » .

ويقول « لا برويير » La Bruyère « الكلاسيكي الفرنسي :  
« يجب ألا تحتوي أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال ، لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكاراً باطلة صيانية ، لا تصلح من شأننا ، ولا جدوى منها في صواب الرأي . ويجب أن تصلر أفكارنا عن اللوق السليم والعقل الراجح ، وأن تكون آراً لتفاذ البصيرة » .

وقد كان تقديم العقل ووضع الخيال تحت وصايته عند الكلاسيكيين صدى لتأثرهم بأرسطو بالشراح الكلاسيكيين قبل أن يكون آراً من آثار الفلسفة العقلية . وقد استقرت القاعدة وعظم خطرهما بسبب هذه الفلسفة . ولكن العقل في النقد الأدبي الكلاسيكي لم يكن له على وجه الدقة نفس المعنى الذي كان له عند ديكارت وتلامذته . فلم يسلك النقاد الكلاسيكيون في الأدب مسلك ديكارت ، فيدعوا باسم العقل إلى القضاء على الأفكار السابقة قبل بناء فكرة جديدة ، على نحو ما فعل ديكارت في منهجه في الشك ، بل إنهم اتخلوا من العقل وسيلة لاتباع السائد المؤلف الذي يقره جمهورهم . وعلى حد تعبير أحد الكتاب : « كان العقل يملك ولكن أرسطو هو الذي كان يحكم » . وهم يعارضون العقل بالخيال ، وبالذوق الفردي ، وبمهاجمة السائد المؤلف من العادات والتقاليد وقواعد الفن الموروثة .

في الشعر الكلاسيكي يتجلى القصد في الصور ، ومساريتها للمستقر الثابت من النظم والعادات ، فخير الكتب عندهم هو ما يقرأ فيها كل إنسان أفكاره ، حتى كأنه يعرفها سلفاً على حد تعبير باسكال . فالحقيقة التي ينشدها الكلاسيكي هي التي تواضع عليها الجمهور وهم الصفوة السائدة ، وفي هذا يقول « بوالو » :

« لا شيء أجمل من الحقيقة ، وهي وحدها أهل لأن تحب ، ويجب أن تسيطر في كل شيء ، حتى في الخرافات حيث لا يقصد بما في الخيال من براعة إلا جلاء الحقيقة أمام العيون » . فيجب أن تمر كل الصور والعبارات في مصفاة العقل - في معناه السابق - حتى تخرج مقبولة لا تفجأ الجمهور ولا تمس ما استقر لديه .

يحكي الكاتب الناقد الكلاسيكي « بوهور » « Bouhours » على لسان شخصية من شخصياته الأدبية « أرسط » أنه يقول لصاحبه الذي استسلم لأحلامه مصوراً منظر البحر أمامه : « إن هذا الحلم الذي استسلمت إليه كان جند معتول » .

وقد كان الأدب الكلاسيكي خصباً في الشعر الموضوعي ؛ شعر المسرحيات حيث كانوا يحتلون حلو أرسطو في نقده على حسب ما فهموه منه مهتدين في ( م ٥ - دراسات ونماذج )

هذا الفهم بالشرح الايطالين ، وحيث كانوا يضعون النماذج اليونانية والرومانية نصب أعينهم في خلقهم الأدبي ، فنضج التحليل النفسى في شخصيات مسرحياتهم وذلك لاتساع آفاقهم في هذه الناحية ، وخروجهم من نطاق أدبهم إلى الأدب والنقد العالمين لعصرهم .

ولكن الدعوة إلى العقل والتهوين من شأن الخيال على نحو ما شرحنا كانا خطراً على الشعر الغنائى ، وهو موضوع دراستنا هنا ، فنضب فيه الخيال وتوالت صورته على جلاء المعانى المطروقة . وقد حدا ذلك ببعضهم وهو « سانت ايفريمون » إلى التهوين من شأن الشعر نفسه وتهجينه باسم العقل لأن الفكرة الواضحة في النثر مفضلة على التصوير الخيالى الذى مجاله الشعر وقد هجا هذا الناقد هو ميروس والشعراء الأقدمين ، وبهذا هزل شأن الشعر في الأدب الفرنسى ، وظلت الحال كذلك حتى العصر الرومانتيكى . فكانت المعانى تسار المألوف ، وتنظم في سلك العقل ، ويضوئ فيها الخيال الفردى ، والاعتماد على الصور الذاتية . بل إن الشعر الغنائى نفسه كان قليلاً في العصر الكلاسيكى إذا قيس بالشعر الموضوعى في المسرحيات ، استجابة منهم للدعوة إلى العقل والتهوين من شأن الصور الخيالية على نحو ما شرحنا .. كما كانت موضوعات هذا الشعر نفسه في جملتها مطروقة مألوفة تقليدية : من تغزية أو مقطوعات غزلية ، أو أشعار دينية أو مدح أو رثاء : أو وصف بعض مناظر الطبيعة وفصولها ، والنوع الأخير أقل الأشعار الغنائية حظاً في الأدب الفرنسى الكلاسيكى .

ويلحظ القارئ وجوه شبه بين هذه الموضوعات وكثير من موضوعات الشعر العربى القديم . ولا نقصد بحال أن نصف الشعر العربى القديم بأنه كلاسيكى ، فلم يكن في الأدب العربى مذاهب أدبية تقابل المذاهب التى نشير إليها هنا . . وطبعاً لانقصد كذلك إلى القول بأن هناك تأثيراً متبادلاً بين الأدبين العربى والأوروبى في تلك العصور . ولكن وجوه الشبه في بعض الموضوعات ، وفي كثير من المعانى في الأدب الكلاسيكى وأدبنا

العربي ، ترجع إلى أن العصر الكلاسيكي يشبه عصور شعرنا القديم في أنه كان يمثل الاستقرار . فكان للنظم والتقاليد والعادات سلطان تقليدي ظهر أثره في قواعد النقد التقليدية الكلاسيكية ، وهو نظير ما كان سائداً في الشعر العربي القديم والنقد كذلك من حيث اتخاذها الشعر الجاهلي نموذجاً لها على مر العصور . ويفهم كل من له إحاطة بالنقد العربي أنه ، في اتجاهه العام ، يحتوي ضمناً على شبه اتفاق على اتباع محاكاة الأقدمين ، وهو ما يقابل نظرية محاكاة الأقدمين في الكلاسيكية ، وهي نظرية دعا إليها كتاب عصر النهضة والشراح الإيطاليون ، ثم استقرت في العصر الكلاسيكي ، على منهج وقواعد نكتفي هنا بالإشارة إليها . ولكن محاكاة الأقدمين عند الكلاسيكيين كانت تعني محاكاة اليونان أو الرومان أو التابعين من الإيطاليين . ومنذ عصر النهضة حذر أصحاب نظرية محاكاة الأقدمين من تقليد الكتاب من نفس اللغة لسابقهم من أمهم ، وبينوا ضرر ذلك وأفاضوا فيه . فكان تقليد الكلاسيكيين أرحب أفقا وأخصب أثراً في شعر المسرحيات والملاحم ، ولكنه لم يأت بثمار ذات شأن فيما يخص الشعر الغنائي .

هذا موجز لما نرى من أسباب بعض وجوه الشبه بين موضوعات الشعر الغنائي الكلاسيكي في الأدب الأوروبي ونظيرتها في الشعر العربي القديم . على أنا لا ننفي بذلك أن هناك وجوه فروق كثيرة منشير إليها في دراستنا للمذاهب التي تلت الكلاسيكية . وفي كل ما ذكرنا وتذكر إنما نتبع الأعم الأغلب من الحالات والتيارات ، ليتيسر لنا الحكم العام على آداب عصورها كلها ، وبهنا من بيان هذه التيارات العامة في الآداب الكشف عن اتجاهات النقد العامة العالمية فيها وأثرها ، كما قلنا في صدر هذا الباب .

ونورد هنا شاهداً للشعر الكلاسيكي الغنائي . . بعض أبيات من قصيدة الشاعر الكلاسيكي «مالرب» F. De Malherbe يعزى بها صديقه «دي برييه» في موت ابنته الصغيرة :

«أى دي برييه أيتي إذن أملك خالداً ، يوسوس به الحب الأبوي إلى نفسك ، فلا يزال يزاد ؟ ! أو تكون كارثة ابنتك بزولها في اللحد -

والموت هو المصير العام - بمثابة مائة يفضل فيها رطلك ، ولا يثوب ؟ أ  
أدرى أى مغان كانت تحفل بها طفولتها ، ولا أريد أن أهون من شأنها ؛  
أيها الصديق المصاب ، حين أحاول أن أقوم بالعزاء . ولكنها كانت من  
هذا العالم حيث تلى أجل الأشياء أسوأ المصير . ووردة كانت ، فكان لها  
عمر الوردة فترة صباح . ثم هبك نلت موثك فعمرت ، ولم تفارق العيش  
إلا بعد أن ابيض منها الرأس ، فأى مصير آخر كانت ستلقاه ؟ - أتخسب  
أنها فى عالم السماء كانت ستحظى بترحاب أعظم لو علاها الكبر ؟ أو كان  
سيخف شعورها بوطأة تراب القبر وزحف دود الكفن ؟ . . . لا تجهد ،  
إذن ، فيما لا جدوى له من نواح ، واستسلم للمصير ؛ وهم بالطيف طيفا  
ومن الرماد الخابى أطفى جنوة الذكرى . . .

ولنفس الشاعر من قصيدة يمدح بها الملك ، وهو نظير شعر المناسبات فى  
أدبنا :

« . . . إن الرهبة من ذكره ردت مدنتنا حصينة ، فلم تعد أسوارها  
وأبوابها فى حاجة إلى حراسة . ولن يسهر الحراس على قلة قلاعها ، وسيجد  
الحديد فى فلاحه الأرض مجالا أفضل للعمل . والشعب الذى يرعد من أهوال  
الحرب ، لن يسمع بعد من دقات الطبول سوى دقوف الرقص . إن هذا  
الملك حرب على الرذائل فى عصر سادت فيه : من بلادة التعطل أو رخاوة  
الملذات التى سارت بنا إلى أبعد المخاطر . وستعود الفضائل متوجة بالنصر ،  
وعطاياها العادلة يمنحها فو والمواهب ، فتبعث الفنون زاهرة زاهية . . . أيها  
الملك ، لقد أعدت إلينا سعيد مقاديرنا ، ولن نرى ، بعد : تلك السنين  
الشرسة التى لم يجز منها أسعد الناس سوى الدموع ، وستعم كل الخيرات  
الأسر ، وحصاد حقولنا سيجهد المناجل ، وستجاوز الثمار ما تبشر به  
الزهور . »

وفى صور الشعر السابقة يظهر الطابع الكلاسيكى للشعر الغنائى ، فى

موضوعات المسألة ، ومعانيه العقلية، وخياله المتحفظ الضئيل الذي يترأى  
في قصده .

وقد تبدلت حال الشعر الغنائى وصوره بعد العصر الكلاسيكى ، نتيجة  
لعناية الرومانتيكين ومن يليهم بالخيال وقيمته ، وأثر ما يولده في النفس من  
صور . ونرجو أن تتناول دراسة الصورة في هذه المذاهب ، في الفصول  
القادمة .

## فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين

رأينا كيف كانت الصورة عند الكلاسيكيين تابعة لنظريتهم في المعرفة وكانت تمثل لديهم الدرجة الدنيا للمعرفة ، إذ يستعين بها الإدراك ابتداء عن طريق التداخي ، ولكنه لا يلبث أن يتجاوزها إلى درجة المعرفة العليا الممثلة في الأفكار التجريدية . والإدراك قوة تجريدية مستقلة عن صور الحس ، وهو خاصة العقل : ولذا هونوا من شأن الخيال والصورة .

وفي أوائل القرن الثامن عشر خطا لا يبتز ( ١٦٤٦ - ١٧١٦ ) ومن سار على نهجه من فلاسفة الكاثوليكين خطوة جديدة في إدراك الصورة ، فعلى الرغم من أنهم ظلوا يرونها وليدة قوى الحس ، وأن الإدراك أسمى منها لأنه خاصة العقل ، فإنهم مع ذلك أولوا الصورة أهمية خاصة ، إذ الصورة للفكرة كالجسم من الروح ، والإنسان - كما قال أرسطو - روح مرتبطة أوثق رباط بالجسم ، ولا وجود لها بدونه ، وكذلك الفكرة ، لا وجود لها بدون أشياء محسومة تتعلق بها ، وهي الصور التي ينظمها العقل بالتداخي . وهؤلاء على وفاق مع الكلاسيكيين الخالص في أن الصورة أضعف من الإدراك ، ولكنهم يرون أن من صفات الإنسان أن يتوقف كل كمال فيه على ضعف ، فلا وجود لفكرة بدون صورة ، كما لا وجود لروح بدون جسم .

ويمكن أن تكون لهذه الفكرة نواة في فلسفة أرسطو ، حين قرر أن الإنسان لا يمكنه أن يفهم شيئاً أو يستفيد علماً إذا لم يحس ، ولا يستطيع أن يزاول نشاطه الذهني دون عون من الخيال أو الوهم (١) .

ولكن لا يبتز ومن ساروا على نهجه لا يحصرون الخيال في دائرة



الأفكار الواضحة المتميزة كما هي الحال عند « ديكارث » والكلاسيكيين حملة ، وإنما يرون الجمال في الأفكار الحلية المتصلة بمدرجات الحواس ، أي في الصور .

ومن ثم بدأ تحول عجيب في موقف الفلاسفة ونقاد الأدب من الصورة ومن الاستيطان الدائى . فالفكرة ليس لها وجود حقيقى يظفر به وعى المرء مباشرة ، والتأمل النفسى هو الذى يولد الصورة ، وهى الدلالة المحسومة على الفكرة ، وهى وحدها مظهر الجمال (١) . وفى هذا التحول تغير معيار الصورة فبعد أن كان الكلاسيكيون انخلص يجعلون المشاعر النفسية خاضعة فى الفن لقواعد الفكر ، ويخضعون بذلك العبقريّة للصنعة ، والخيال للعقل ، اتجه الفلاسفة فى القرن الثامن عشر - وخاصة فى النصف الثانى منه - إلى الاعتداد بالصور التى تكشف عن خواطر الشاعر ومشاعره . لأنها مظهر الجمال فى التصوير الفنى . وبذلك تهباً للاتجاه الرومانتيكى أن ينهض ويستقر على أنقاض الكلاسيكية .

ولم يتم هذا النصر للرومانتيكية بين عشية وضحاها لأنه كان نتيجة تمخضت عنها جهود الفلاسفة والنقاد قرابة قرن من الزمان ، فيه تطورت الأسس الجمالية للفن والمعايير العامة لتقد الشعر ، كما تغير مفهوم الشعر نفسه ، وتبع ذلك اعتبارات فنية واجتماعية فى الصورة الأدبية ، حققت بها الرومانتيكية ثورة فى الشعر العالمى كله . ولا بد أن نوجز القول فى بيان هذه الجهود الفلسفية والفنية التى بها تم التحول من وجهة النظر الكلاسيكية إلى الاتجاه الثورى الرومانتيكى ، وهى تمس ثلاث مسائل : قيمة نظرية المحاكاة وعلاقتها بأصالة الفنان أو الشاعر ، ثم مكانة الشعر ومفهومه فى ضوء تأويل نظرية المحاكاة أو إهمالها ، ثم تغير النظرة إلى الخيال ووظيفته فى توليد الصورة نتيجة لذلك ، كى نسوق بعد ذلك مجمل المبادئ الفنية فى خلق الصورة فى شعر الرومانتيكيين ونقادهم .

\* \* \*

معلوم أن أرسطو لم يلق بالأشعر الغنائى ، ولم يعتد بسوى الشعر الموضوعى شعر المسرحيات والملاحم ، ورسالة الشاعر عنده هى تمثيل الأحداث الخارجية والأشخاص . فالشاعر لا يكون شاعراً بفخامة العبارة أو صياغة الصور . ولكن براعته فى رسم مبر الأحداث وتطورها ، وإحكام حلقات الحكاية ، بحيث يستتبع بعضها بعضاً . وقد وضع أرسطو لذلك ما وضع من نظريات : نظرية المحاكاة ، والوحدة العضوية ، والتطهير . وقد نشأ الشعر - فيما يرى أرسطو - عن غريزة المحاكاة : أى محاكاة المرء لما يحيط به مما هو خارج عن نطاق ذاته ، وهذه الغريزة أصيلة فى الإنسان منذ الطفولة ، وبها يتعلم الطفل اللغة ، ويندمج فى عالمه أول عهده به ، وبها يخلق الشاعر الأحداث والحكايات فى مسرحيته محاكاة للعالم الخارجى . . والحكاية عنده هى « مبدأ المأساة وروحها » . ويربط أرسطو بين الأفعال فى الحكاية والأخلاق فيها ، « لأن الشعراء يحاكون أفعالاً أصحابها بالضرورة إما أخيار وأما أشرار » . والحكاية المحكّمة فنيا تكشف ضرورة عن خلق أصحابها ، والوقوف على الخلق على هذا النحو يحرك الإرادة إلى العمل ، ويشير عاطفتى الخوف والرحمة اللذين يؤديان إلى التطهير من الانفعالات الضارة . ومن أجل هذا كانت الأفعال فى الحكاية هى الغاية من المأساة . والغاية فى كل شئ أهم ما فيه (١) .

ولهذا يرى أرسطو أن الشاعر صانع حكايات وأفعال قبل أن يكون صانع أشعار أو صور . وهذه الآراء تأثر الكلاسيكيون أبلغ تأثر ، فرفعوا من شأن الشعر الموضوعى ، وجعلوا الغاية منه خلقية عملية ، وأقلوا من الشأن الغنائى وهونوا من شأنه ، وكرهوا فيه الإغراق فى الخيال .

وقد ثار عليهم فلاسفة علم الجمال ونقاد الأدب ممن مهدوا للرومانتيكية . أو انضموا تحت لوائها ، فتمرضت نظرية محاكاة أرسطو لاعتراضات كثيرة : فهم الفيلسوف الفرنسى « ديدرو » ( ١٧١٣ - ١٧٨٤ ) ، كان يرى أن الفنان خالق لا يحاكي الطبيعة ، ولسكنه يحاكي مايجرى فى دخيلة نفسه ، وما يخلقه لا وجود له فى الطبيعة مجتمعاً فى الصورة التى صورها . والفن يحمل

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ ، ٢٧ - ٢٢ وكذا الفصل السادس .

الطبيعة ، وكأنه يضرب المثل كى محاكيه الطبيعة ولا يحاكيها . ثم إن عمل الفنان يتوقف على الخيال والشعور ، كما يقول « ديلرر » : لا أقصد إلى أن الطبيعة ليست فيها آيات جلال وروعة ، ولكنى أعتقد أنه إذا وجد من هو جدير حقاً بالوقوف عليها . فهو ذلك الذى يشعر بها فى نفسه عن طريق خياله وعبقريته .

وقد نرى هذه الأفكار سواء (١) من تلوه ، فقسوا المحاكاة إلى قسمين : محاكاة خارجية للأحداث والأشخاص على نحو ما رأى أرسطو ، ومحاكاة داخلية للعواطف والمشاعر . والأولى موضوع المسرحيات والملاحم ، وهى أدنى درجة ، لأنها لا تنبع من نفس الشاعر ، والثانية موضوع الشعر الغنائى ، وهو الشعر الحق ، لأصالتها فى ذات الفنان . وأخص خصائص الشعر موسيقاه وصوره . ولا يتوافر لها الكمال إلا إذا صدرت عن ذات الشاعر . والشعر الغنائى لا يعتمد على الحدث والفعل ، ولكن على الخيال والصورة .

وليس الشعر فى نشأته مدينا بشئ للمحاكاة الخارجية كما فهمها أرسطو ، ولكن للمحاكاة الذاتية والعواطف المشبوبة ، حين يشعر المرء بحاجته إلى التعبير عما يجيش بذات نفسه . ولذا كانت أقوى الأشعار وأقدمها هى ما قبلت فى مدح الآلهة ثمرة للشعور الدينى . وحتى الشعر الدرامى نفسه الذى هو فى طبيعته خاضع للمحاكاة الخارجية يرجع فى نشأته إلى الأغاني الدينية التى كانت تنظم فى مدح « بانخوس » أو « ديونيسوس » إله الخمر عند اليونان . فالشعر فى نشأته تاريخياً ، وفى جوهره فنياً ، لا يكون شعراً إلا بما يحتوى عليه من عناصر غنائية ذاتية تعتمد أول ما تعتمد على الصور ، وفى هذا الاتجاه انتقل الشعر من اعتماده على الحدث إلى اعتماده على الصور ، (٢) ولم يعد الشاعر صانع حكايات كما قال أرسطو ؛ وإنما أصبح الشاعر هو صانع الصور . ولغة الخيال والصور تفضل فى الشعر لغة للعقل .

(١) منهم : William Jones, Lowth

(٢) هذا ما يشرحه :

يقول « لوث » في مطالعاته التي نشرها عام ١٧٥٣ : « لغة العقل باردة معتدلة ، أقرب إلى الدنو منها إلى السمو ، وهي ثمرة الفطنة والنظام ، وهما الأول في الوضوح ، خوفاً من أن يغمض فيها شيء أو يختلط بسواه . أما لغة العواطف فهي مختلفة كل الاختلاف ، ففيها تنطلق التصورات في مجراها العارم ، تكشف عن الصراع التعمى ؛ وتشرق بخاطفة جارفة ، فتوقع في أسرها ( دون قياس أو دراسة ) كل ما هو حي قوى عصبي المراس . وموجز القول أن العقل يتكلم حرفياً ، والعاطفة تتحدث شعرياً . »

ونتيجة لهذه الدعوات وأمثالها ضعف شأن المدح التقليدي ، وهان الشعر الخلقى والتعليمي ، وصمت مكانة الشعر الغنائي على حساب الشعر الموضوعي . ونذكر من هؤلاء النقاد الناقد الألماني « هرذر » الذي يقول : « الشعر الغنائي هو أتم تعبير عن الانفعال أو عن التصور في أعلى درجات إيقاعه اللغوي » . والشاعر - عند هرذر - لا يقلد الطبيعة ، لأنه هو نفسه خالق آخر يعتمد في خلقه على الصور . وقد كانت الكلمات عند الإنسان الفطري صورة للأفكار وأساساً للنظم الإنسانية ، إذ كانت الكلمات - مثل الأشياء - صوراً ذات معان ترمز للألوهية أو لقوى الطبيعة . وفي عهود الانسانية الأولى تضافرت هذه الصور على خلق الأساطير والنظم الفطرية . وهذا هو عهد الشعر الخلقى توافر فيه للكلمات أقصى ما بلغت من سلطان في التصوير (١) . ولكن الكلمات فقدت هذه القوة التصويرية في عهد العقل والتجريد والتقدم الآلي ؛ فمات الخيال ، على أن الأمل لا يزال قويا في دعم نهضة نفسية روحية في المستقبل ، وهذا هو الأمل في الشعر الغنائي الذي يعتمد على بعث القوى التصويرية في الكلمات . ويرى « فريدرش شليجل » من نقاد الرومانتيكيين الألمان ( ١٧٧٢ - ١٨٢٩ ) ، أن الشعر بما يحوي من صور هو الأصل الحي الخالد للغة ، وهو طريق تقدم الإنسانية إلى السكمال . وإذا كانت الصور في العهود الفطرية ذات قوة كبيرة لاعتمادها على الأساطير ، فإنه يمكن أن

(١) في الحقيقة يتبع هرذر في ذلك الفيلسوف الإيطالي فيكو Vico ( ١٦٦٨ - ١٧٤٤ ) كتابه : العلم الجديد Scienza Nuova

نخلق لنا في عهودنا الحديثة صوراً ذات سلطان لا يقل عن تلك الأساطير ،  
إذا اقتبسنا هذه الصور من المثل الإنسانية الحية التي تمخضت عنها الفلسفة  
أو العلوم الطبيعية ؛ بل يذهب « فريدرش شليجل » إلى أبعد من ذلك حين  
يرى نشدان هذه الصور في تجسيم قوى الطبيعة وتقديسها . فقد كانت الأفكار  
صوراً للألوهية في عهود الوثنية الأولى ، ولم يضعف سلطان هذه الصور  
حين انتقلت من دلائلها على الألوهية إلى الرمز لقوى الطبيعة نفسها . فالقوى  
التشكيلية للحديد بالنار كان يمثلها « فولكانس » إله النار والحديد عند  
الرومان ، ومبدأ اللاشكّل الذي يتصف به الماء فكان مصوراً في « نيتونس »  
إله الماء . والشعر في هذا المعنى طريق التوفيق بين ألوان الصراع النفسي حين  
يحتدم بين المرء وما يحيط به ومن يحيط به ، وهو يتصل بأقدس ما في النفس  
من قوى اللاشعور . ويرى الشاعر الألماني الرومانتيكي « نوفاليس » أن الشعر  
في تعبيره عن دقائق النفس يتجاوز المعلوم إلى المجهول ، والواضح إلى المستتر  
والثابت إلى العرضي ، فهو ينفذ إلى تصوير ما لا يستطيع تصويره ، وإلى  
رؤية ما لا يرى ، ولهذا كانت له صلة قوية بالحاسة التي لا تتوافر إلا للأنبياء ،  
كما أن له صلة بالروح الديني ، وبالانجذاب الروحي . وهو لذلك أعمق  
دلالة من العلم الذي يقف عند القوانين الآلية لظواهر الأشياء ، كما يعتقد  
ذلك الفيلسوف الألماني « شلنج » . ولغة الشعر هي لغة الأخيلة والصور « وهي  
لغة نبوية تتجلى رموزها موجودات وصوراً . (١) وتردد مدام « دي ستال »  
وهي أول داعية للرومانتيكية في فرنسا - صدى هذه الآراء الألمانية إذ  
تقول : « في داخل كل امرئ مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء  
الخارجية وخيال الرسامين والشعراء هو الذي يكسب هذه المشاعر صورة  
وحياة » (٢) .

وقد كان الفيلسوف الألماني كانت ( ١٧٢٤ - ١٨٠٤ ) أعظم من  
أثروا في آراء الرومانتيكيين في بيان قيمة الخيال ، وعظيم أثره ، ففي فلسفته

---

(١) انظر : W. K. Wismatt, op. cit. p. 373, 375  
(٢) انظر : Mme de Stael : De L'Allemagne, 3e Partie, Chap, VIII

أن الخيال المحض «وظيفة النفس التي لا غنى عنها» و«والخيال قوة الحدس ، ولا حاجة به إلى حضور موضوعه حسياً» . وهو فوصلة بالحواس التي تأخذ عنها معارفنا الدنيا ، ولكنه يستقل عن هذه الحواس في أنه يستطيع وحده أن يكون صوراً دون ضرورة مثل الأشياء الحسية أمامه . فإذا اقتصر على توليد ما مر بالحدس قبل من مرثيات فهو الخيال العام . أما إذا تجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرثيات السابقة وهي في ذاتها أصيلة لا عهد للمرثيات الواقعية بها . فهو الخيال الإنتاجي . وهو قوة حرة تقوم بالمقارنة والتركيب والتمييز ، وتربط الصور بغير موضوعها الأول ، بتخصيصها بموضوع آخر تستعوض به عن موضوعها الأول . والخيال الإنتاجي في أعلى درجاته هو الخيال العلوي «وللمعرفة ثلاثة أصول ذاتية : الحساسة والخيال والحدس ، ويمكن أن يعد كل منها تجريبياً - وهو كذلك في تطبيقه على الظواهر الخاصة - ولكنها جميعاً عناصر أو أسس لا بد منها سلفاً كي يكون القياس بالتجربة ممكناً» . وإذا كانت قدرتنا على المعرفة مبنية على أصليين تقليديين هما : الحساسة وقوة الإدراك ، فإن الخيال العلوي - وهو الذي تستعين به قوة الحدس - قوة أساسية بالنسبة لحدس الأصليين معاً ، وعلاقته بهما ليست خارجية ، ولكنها علاقة التنظيم والتكوين والتوحيد ، لأنه يوحد ما بين المعرفة في أدنى درجاتها عن طريق الحواس ، والمعرفة في أعلى درجاتها عن طريق الإدراك ، فهو الذي يسيطر على كل أنواع المعرفة . ولا تيسر المعرفة للإنسان بدونه . ويضيف «كانت» إلى ذلك قوله : «قلما يعي الناس قدر الخيال وخطره» . وقد كان لرأى «كانت» في الخيال تأثير أي تأثير في فلاسفة الرومانتيكيين مثل : مدام دي ستال «في فرنسا» ، ووردزورث ، و«كوليردج» في إنجلترا . وكان الأخيران أعظم من بحث في الخيال ، ووظيفته الفنية في الشعر ، والفرقة بينه وبين الوهم .



يفرق « وردزورث » بين الوهم والخيال ، ويقرر سمو الثاني وفضله على الأول . فالوهم سلبى يغير مظاهر الصور ويسخرها لمشاعر فردية عرضية أما الخيال فهو « العنسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها ولونها » . والخيال « وعى ذو سلطان ثابت الدعائم ، ولا يهتدى المرء إليه ، لأنه يعجز عن الوقوف على عظمته ، إلا إذا عرفه عن طريق الشعور ، وحينئذ لا تستطيع قوة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه » (١) .

ويقسم « كولبريدج » الخيال إلى نوعين : الخيال الأولي ، والخيال الثانوي . والأول هو القوة الحيوية ، والعامل الأول في كل إدراك إنساني . ويقابل ما يدعوه « كانت » الخيال الإنتاجي . وكل إدراك علمي لا بد فيه من هذا النوع من الخيال ، والخيال الثانوي صدى للخيال السابق ، ويصطحب دائماً بالوعى الإرادى . . وهو يتفق مع الخيال الأول في نوعه ، ولكنه يختلف عنه في درجته وطريقة عمله ، لأنه يحلل الأشياء ، أو يولف بينها ، أو يوحدتها ، أو يتسامى بها ، ليخرج من كل ذلك بخلق جديد . . وهو الخيالى الخيالى ، وهو القوة العليا على تمثيل الأشياء ، ويتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأول من مدركات ، فيحولها إلى تعابير بمثابة الجسم للأفكار التجريدية ، والخواطر النفسية التي هي في أصلها مدركات عقلية محضة والطبيعة — كما يراها الشاعر — رموز للحياة الفكرية التي يمارسها المرء أو يشارك فيها (٢) .

أما الوهم « فهو لا يلعب من دور سوى التثبيت والتحديد ، فليس الوهم سوى نوع من الذاكرة حررت من نظام الزمان والمكان . وقد يتعاون الوهم مع الظاهرة التجريدية للارادة التي نعبر عنها بالاختيار ، ولكن في حال

(١) W.K. Wimsatt, op. cit, P. 381 - 388

Coleridge : Biograpia Literaria, chap. XII.

(٢) انظر :

الذاكرة العادية لا بد أن يستقى الوهم موادها جاهزة عن طريق التداعي «(١)». «فكولير دج» يخالف «ورزورث» في التفريق بين الخيال والوهم ، ويقبل نوعاً من التركيب والامتزاج بينهما .

ويتلاقى «بودلير» مع «ورزورث» و«كولير دج» في أهمية الخيال ، ولا يقصد به ما يريده عامة الناس من الوهم ، فالخيال قوة خالقة تحليلية تجميعية معاً . وهو الذي علم الإنسانية الأولى معنى الرموز في الطبيعة ، وبث فيها الروح الخلقية والشعرية عن طريق الأساطير . ويرى بودلير - وهو رومانتيكي في رأيه هذا - مارآه « كانت » من سيطرة الخيال على جميع الملكات الأخرى ، ولا غنى عنه للعلم نفسه : « فإذا يكون العالم بدون خيال ؟ ليكن محيطة بكل ما قاله العلم من قبل في دراسته ، ولكن أنى له بدون الخيال أن يقف على القوانين العلمية التي لم تكتشف بعد؟ فالخيال هو السبيل إلى الحقيقة ، وما الممكن إلا قسم من أقسام الحقيقة . والخيال يمت بصلة إلى اللانهائي . . . وما العالم المرئي إلا مخزن للصور والمشاهد ذات الدلالة ، والخيال هو الذي يضع كلا منها في موضعه ، ويكسبه قيمته الخاصة به . والعالم كله بمثابة المواد الغفل في حاجة إلى الخيال الذي يمثله وينظمه ، ويجب أن تخضع جميع قوى النفس للخيال الذي يسخرها جميعاً لسلطانه » (٢) .

وقد كان للاعتداد بالخيال على هذا النحو نتائج فنية في الصورة الشعرية ، بها أرتت الرومانتيكية في الشعر العالمي ، ولا زال كثير منها حياً في شعر المذاهب التي تلت الرومانتيكية . وقد آن لنا أن نوجز القول فيها .

وأولى هذه النتائج الفنية هي عضوية الصورة . ذلك أن الشعر الغنائي لا يعتمد على الحدث ، ولكن على الصور ، كما شرحنا . ولكل صورة في القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى كي تحدث الأثر الذي يهدف إليه الشاعر . فكانة الصور في القصيدة تقابل مكانة الأشخاص

(١) انظر المرجع السابق ص ٢٠٢

Baudelaire : œuvres, ed. delapléiade

(٢) انظر :



في الشعر المسرحي أو الملحمي عند الكلاسيكيين . ولا يتيسر للصورة تأدية وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها في وحدة العمل الشعري ، بحيث يتوافر له مع الصدق جمال التصوير وكأله . وتبعاً لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضاً : أي وحدة حجة كاملة ، فتؤدي الصور الجزئية وظيفتها في داخل نطاق هذه الوحدة بتعاونها معاً على خلق الأثر المقصود . وتخضع القصيدة في ذلك لروح داخلية فيها ، يخلقها الشاعر حين يلحظ برهف إحساسه الفني وحدة المجموع ، ووظيفة أجزائه . وفي ذلك يرى ويلهلم شليجل « أن خاصية الشعر الرومانتيكي أنه عضوي على نقيض الشعر الكلاسيكي ، فإنه آلي ، لأنه يخضع لقواعد عامة خارجة عن طبيعته الفنية .

والصورة الشعرية العضوية وسيلة الكشف عن الحقائق النفسية ، والخلجات الشعورية ، عن طريق الحدس والخيال . فترسم الحقيقة واضحة محسوسة ، لا منطقية مجردة ، ويتعاون على رسمها المضمون والشكل ، كما تحيا الروح في الجسم . ويقول « أوسكار وايلد » : « كما أن طبيعة الأجسام أتمها مادة في تفاعل مع الروح ، وكذلك الفن : روح يعبر عن نفسه في صور المادة . فالفن حتى في أقل درجات مظهره يتحدث إلى الحس والروح على سواء . . . ونحن مثل « جوته » بعد أن قرأ « كانت » لا نريد سوى التصوير بالمحسوس ، ولا شيء يقنعنا سواه » (١) . ومن أوائل من جلوا هذه الخاصة الفنية « وردزورث » في قوله : « إن الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التي بها تمزج معا العناصر المتباعدة في أصلها ، والمختلفة كل الاختلاف كي تصبح مجموعاً متآلفاً منسجماً » . وعلى الشاعر عند « كولير دج » أن يربط ما بين أفكاره عضوياً فيما يعالج من مشاعر (٢) .

وتستتبع الخاصة الفنية السابقة نتيجة أخرى ، هي أن تكون ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها ، بحيث تتقدم في اتساق تام نحو الغاية منها ، وهذه خاصة في الشعر ، وبها يمتاز عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير .

(١) انظر : Oscar Wilde : Works of, London, 1940 p. 979

(٢) مرجع كولير دج السابق ، الفصل الثامن عشر .

وأول من قرر هذه الخاصة عموماً « لاسج » ( ١٧٢٩ - ١٧٨١ ) حين شرح الفرق بين الشعر والتصوير - وفكرته هذه رومانتيكية على الرغم من كلاسيكيته في كثير من آرائه الأخرى . فعنده أن الرسم يقوم على مبدأ المكان لا الزمان ، فهو يمثل الأجساد في أشكالها عملياً مباشراً ، ولكنه يمثل الفعل عن طريق غير مباشر بواسطة هيئة الصورة ، على عكس الشعر ، فإن مبدأه زماني لا مكاني ، إذ هو يصور الأفعال تصويراً حياً مباشراً ، ولكنه لا يقدم لنا الأشخاص إلا عن طريق غير مباشر في خلال الحركة والعمل (١) . وقد أعجب بقوله « جوته » . وهو من آباء الرومانتيكيين . وشرح هذا المبدأ بما يتفق ووجهة النظر الرومانتيكية « أوسكار وايلد » بقوله : « التمثال يمثل لحظة واحدة من لحظات الكمال ، والصورة في لوحها لا تحظى بالعنصر الحيوي من نمو وتطور ، فإذا كان كل منهما ثابتاً غير مهدد بالتغيير ، فذلك لأن حظه من الحياة ضئيل ، لأن أسرار الحياة والعدم لا تعترى سوى الأشياء التي يؤثر فيها الزمن ، والتي ليست رهينة الحاضر فحسب ، ولكنها كذلك ملك مستقبل فيه تصعد أو تنزل على حسب ماضيها . فالحركة - وهي مسألة الفنون الشكلية - خاصة الأدب وحده ، فهو الذي يرينا الجسم في نشاطه الحيوي ، وحر كنهه الدائبة » . فالقصيدة الرومانتيكية وحدة حية نامية بصورها المتآزرة على خلق الشعور (٢) .

ومن خصائص الصورة في الشعر الرومانتيكي أيضاً أن تكون شعورية تصويرية ، لا عقاية فكرية ، فالفكرة في الشعر تراءى من وراء الصور ، وتقوم الصور الحية النامية مقام البرهان الوجداني عليها . وأخطر ما يحذر منه الرومانتيكيون أن تكون القصيدة توليدات عقلية جافة أو أفكاراً منطقية ، أو حججاً ذهنية ، مهما أحكمت صياغتها ، وأجيد وزنها . لأن الأفكار التجريدية تقضي على روح الشعر ، إذ أن روحه في صورته . وعيب الشعر الكلاسيكي فيما يرى « كوليردج » أنه « يضحى بالعاطفة المنطلقة المشوبة في

(١) مرجع وست السابق ص ٢٦٨ - ٢٦٩ .

F. Kermade, Romantic Image, ch. V

(٢) انظر .

سبيل اللقائى الذهنية والوثبات الفكرية . . أى أنه يضحى بالقلب للابقاء على العقل . ويقول « وردزوث » فى إحدى رسائله : « إن العواطف والصور يجب أن يتزاوجا ليذوب كلاهما فى الآخر ، ويتمثلا طبيعيا لدى الذهن فى نشوة فنية » . والخواطر والمشاعر التى تشف عنها الصور هى وحدها محور الحيوية والعضوية . يقول فى رسالة : « يتوقف ترابط الصور إلى حد بعيد على الرجوع إلى حالات الشعور أكثر من توقفه على سير الأفكار . . . وأكاد أجزم بأن الأفكار لا تثير الأفكار أبداً ، كما أن الأوراق فى الغابة لا يحرك بعضها بعضها ، وإنما يحركها النسيم الذى يسرى خلالها - وهو الروح أو حالة الشعور . . . » . فالصور فى الشعر تقوم مقام البراهين العقلية ، أما الأفكار المحردة فهى غريبة عن روح الشعر . وهذه قاعدة خلدها الرومانتيكيون فى الشعر حتى اليوم . وفيها تنقلب الأسس الجمالية الكلاسيكية رأسا على عقب : إذ حلت الصور عند الرومانتيكيين محل الأفكار عند الكلاسيكيين . وقد حذر الرومانتيكيون من الأفكار والحجج العقلية على حين حذر الكلاسيكيون من الجرى وراء الخيال والصور الذاتية . يقول « جورج مور » *Georges More* وهو من معاصرى « أوسكار وايلد » : « أوثبة العمل الفنى وطفلياته : تلك هى الأفكار » (١) .

وإذا كانت هذه الصور الرومانتيكية لا بد أن تنتظم فى خيط الشعور ، فإنها ذاتية ، وهنا نصل إلى أقوى خصائص الصور الرومانتيكية . وهى خاصة كثر فيها جدال أصحاب المذاهب الأدبية من بعدهم ، فمنهم من أقرها ، ومنهم من ثار عليها ، ومنهم من أقر بعض ما تستلزمه من مبادئ فنية دون البعض الآخر .

والرومانتيكى ذاتى فى صورته ، لأنه يرى الطبيعة من خلال مشاعره ، ويضئ على الطبيعة صبغة نفسه ، ويقابل بين مناظرها وإحساساته . ويستلزم ذلك ألا تكون الصور مجلوبة لوجوه شبه خارجى فيها ، مثل تشابها فى

---

(١) انظر : المرجع السابق : الفصل الثالث

الأشكال أو الألوان ، مما لا يمت بصلة إلى الشعور والعاطفة ؛ وإلا فقد  
الشعر روحه ، وانتقل من ميدان القلب إلى دائرة التفكير أو التلاعب بالألفاظ  
يقول « وردزورث » : « حين يسوق الخيال مقارنته . . فهي نوع من تصوير  
الحقيقة عن طريق المشابهة ، ثم لا تزال تنمو لتباشر سلطانها على العقل منذ  
لحظة إدراكها . وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر ، أكثر مما تتوقف  
على السمة الظاهرية والشكل ؛ على الصفات العرضية الخارجية » (١) . ويقول  
« لا مارتين » فيما كتبه عن مصابير الشعر : « ليس الشعر تلاعباً فكرياً ، أو جوحاً  
ذهنياً يصف العرضي والسطحي ، ولسكنه الصدى الحقيقي العميق الصادق  
لأدق انطباعات النفس . . . » .

والوحي الإنساني قوة بها يمثل الشاعر الطبيعة « بحيث تصير الصور الخارجية  
أفكاراً ذاتية ، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية ، فتصبح الطبيعة فكرة  
والفكرة طبيعة » كما يرى « كولير دج » . وكان « كولير دج » أقوى من غيره عن  
العملية الفنية في تمثيل الذات الرومانتيكية لمناظر الطبيعة ، إذ يقول في « روح  
الشاعر » *Anima Poetae* : « حين أفكر متأملاً في مناظر الطبيعة ،  
وأنظر إلى القمر البعيد يترامى من خلف زجاج نافذتي البليلة بالأنداء ، فاني  
أبدو حريصاً على البحث عن لغة رمزية لشيء في داخل ذاتي كان موجوداً قبل  
ولن يزال ، أكثر من حرصي على البحث عن شيء خارجي جديد ، وحتى لو  
كان الشيء جديداً ، فاني أظل أتملكني شعور مهم بأن هذه الظاهرة الجديدة  
بمثابة دعوة غامضة لإيقاظ حقيقة منسية أو خيثة في أطواء طبيعتي الذاتية » .  
ويعبر عن المعنى نفسه « وردزورث » في إحدى قصائده « في حياتنا وحدها  
تحيا الطبيعة : فحياتنا ثياب عرسها ، وحياتنا كفنها . . وفيما ننظر ونأمل ،  
ليس لدينا ما هو أسوأ مما تتيحه هذه الطبيعة الهامدة الباردة للوى القلوب  
الميتة والنفوس المضطربة من الدهماء ، واهها ! ولكن من الروح نفسها يجب  
أن ينبثق ضوء وعظمة ، ومهاب لطيف متألق يلف الأرض جميعاً . ومن الروح

---

(١) وهذه الأفكار موجودة في نقد « وردزورث » وفي نقد صديقه « لامب » أيضاً .

نفسها يجب أن ينبعث صوت عذب قاهر ، ومن مهد الروح الخالص تنبث الحياة وعناصرها في كل ما هو جميل .

والذاتية - في معناها السابق - صبغت شعر الرومانتيكيين جميعاً . . . فذات الرومانتيكي محور العالم ومرآته ، ولا ينعكس فيها من العالم إلا ما تؤمن هي به وكل ما يتنازلونه في شعرهم محاط بإطار من ذات أنفسهم . وهذه ناحية هامة كان لها تأثير أى تأثير في شعرنا الحديث ستحدث عنه حين نتناول تأثير هذه المذاهب في صور شعرنا المعاصر .

ولكن الذاتية ، على نحو ما شرحنا ، استتبع كذلك جانباً فنياً آخر كان للرومانتيكيين الفضل في إرساء قواعده في الشعر في جميع المذاهب التي تلهم : ألا وهو جانب الأصالة . فالرومانتيكي يصور ما يترأى له ولا يعبأ إلا بما يراه . فاذا عصى ما تواضع عليه الناس فذلك لأنه لا يحفل إلا بصوت شعوره ، وهذا هو الصديق الذاتي ، وهو أحد شطري الأصالة . وشرطها الثاني هو الصديق الفني ، إذ يجب أن يرجع الشاعر في ضياغة الصور إلى ذات نفسه ، وإلى ما يثير مشاعره من مناظر الطبيعة . . . لا إلى العبارات التقليدية والصور الماثورة . وها هو ذا « فكتور هوجو » يستنكر من الرومانتيكي أن يقلد الرومانتيكيين بقدر ما يستنكر منه أن يقلد الكلاسيكيين « كل من قلده شاعراً رومانتيكياً ، فانه يصبح بالضرورة كلاسيكياً ، لأنه مقلد » . ويقول « هوجو » أيضاً : « يجب أن يحترس الشاعر على الأخص من النقل عن أى امرئ كلاسيكياً كان أم رومانتيكياً ، يستوى في ذلك شكسبير وموليير ، وشيلر وكورنى . إن طفيل العملاق لا يزيد عن أن يكون قرماً (١) » . ويؤكد نفس المعنى « بودلير » في قوله : « الفنان الحق والشاعر الحق هو الذى لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر . فعليه أن يكون وفياً حقاً لطبيعته هو . ويجب أن يحذر حذره من الموت أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره ، مهما عظمت مكانته ، وإلا كان إنتاجه الذى يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لا حقائق » (٢) .

V. Hugo : Préface des Odes et Ballades

(١) انظر :

Baudlaire : Oeuvres, ed. op. Cit. II, 228

(٢) انظر :

وطبيعي أن يكون للصور الذاتية الرومانتيكية ، ضمنون اجتماعي يتصل بالاجتداد بالفرد في وجه المجتمع وما يسوده من قيم . وهؤلاء المضمون الإجتماعي يمس قضايا الرومانتيكين الثورية في الدين والطبيعة والحب ونظم المجتمع جملة ، ولذا ترفعوا عن المشاركة بشعرهم في واقع حياتهم ، واعتصموا من جحيم مجتمعهم بجنات خيالهم ، فكانوا يهربون بالخيال ينشدون مستقبلاً إنسانياً خيراً ، أو يعبرون عن أساهم وضيقتهم بواقعهم ، أو يتغنون بماضي الإنسانية القطرية السعيدة ، أو بما يتمنون من العيش في بلاد نائية يصفون عليها من خيالهم ما يجعلها عالم الأحلام . وطالما توأصى الرومانتيكيون باعتزال الناس فيما أسماه « البرج العاجي » ، لأن القطيعة المعنوية تفصل دائماً بين الدهماء وكل نفس سامية . وهاهوذا « ألفريد دي فيني » يشبه إنتاجه الشعري بزجاجة ، ثم يقول : « لنلق بالزجاجة إلى البحر » . بحر الدهماء محتومة بطابع الحلوات المقدسة إذ أن « الفنان يعتزل الناس ، ولا ينتظر عوناً إلا من قوة العقيدة الذاتية التي يحترق بناها » (١) .

ولكنهم في هربهم أروا إيجابياً في مجتمعهم ، لأن ضيقهم بواقعهم حرك العزائم للعمل في سبيل المستقبل الخير الذي يدعون إليه ، كما حرر العقول من المزامم . على أنهم في صورهم الذاتية لم يقتصروا قط على المعاني الفردية ، بل كانوا يعبرون عن نواح إنسانية ، لم تهدف مباشرة إلى مغزى خلقي تعليمي ولم تجار الخلق السائد ، ولكنها كانت تصور مثلاً إنسانية يتجاوبون فيها مع آمال عصرهم ومثله . يقول « فيكتور هوجو » : « بشكو بعض الناس أحياناً من الكتاب الذين يتحدثون عن أنفسهم ، ويهيئون بهم : حدثونا عن أنفسنا . واه ! إنما أتحدث عنكم حين أتحدث عن نفسي ، فكيف لا تشعرون ؟ بالك من أحق إذا كنت تعتقد أنني لست أنت » (٢) . وهذه ناحية اجتماعية للصور الرومانتيكية ، يطول شرحها ، ونكتفي هنا

---

(١) انظر : A: de Vigny : La bouteille à La mer V, 20 - 21.

(٢) انظر : V. Hugo : Les Contemplations, Preface.

بالإشارة إليها ، لأننا نقتصر — ما استطعنا — على شرح النواحي الفنية وأسسها  
التقنية والفلسفية .

على أن الرومانتيكيين في مثلهم التي صوروها كانوا يعطفون على الطبقات  
المهضومة ، ويشورون على امتيازات الأرستقراطيين ، وقد أدى بهم ذلك إلى  
الثورة على أرستقراطية اللغة ، مما ترك أثراً خطيراً في صياغة الصور الشعرية

كان الرومانتيكيون يتقنون في الإلهام ، وما تجود به القرينة لأول وهلة  
وينفرون من الصنعة والتكلف اللذين سادا عند المتفهمين من الكلاسيكيين  
وكانا طابع الأرستقراطيين في مجالسهم . وقد دعا « وردزورث » إلى الرجوع  
إلى لغة من أهم أقرب إلى الطبيعة . لغة الفلاحين ورأى فيها ألواناً شعرية ،  
ومعاني فطرية تدل على مشاعر قوية . وهو في الحقيقة لا يقصد أبداً إلى نقل  
لغة العامة كما هي ، ولا يخطر بباله أن يعد الفلاحين من الشعراء ، وإنما يريد  
أن يدخل في نطاق الشعر المواقف العادية وشئون الحياة اليومية وأن يصبغ  
الخيال فيها صبغة فطرية بادخال بعض الصور الحية في لغة هؤلاء . كى يكتسب  
الشعر حياة وقوة . وعنده أن كل شعر جيد ليس سوى فيض تلقائي لشعور  
قوى . وكلما كان الشعور فطرياً مما نحسه كل يوم كان أقوى أثراً وأكثر  
شاعرية . ويعترف « وردزورث » مع ذلك أن لغة الشعر أسى نظام ، وأدق  
معاني ، وأقوى عاطفة من لغة العامة . وقد أثارت دعوته جدالاً واعتراضات  
كثيرة من الرومانتيكيين أنفسهم لا نريد أن نطيل بذكرها ، ولكن إذا فهمنا  
حقاً ما يقصد إليه « وردزورث » وجدناه يمثل وجهة النظر الرومانتيكية التي  
كانت بمثابة رد فعل لأرستقراطية اللغة عند الكلاسيكيين . إذ أن هؤلاء  
كانوا يعتدون بأسلوب الطبقات الأرستقراطية ، ويقسمون الألفاظ إلى  
نبيلة وغير نبيلة ، كما هي حال طبقات الشعب . مثلاً ، يرى *Dryden* أن  
لغة الشعر الحق ، والنموذج الصادق للشعر الصحيح يتمثلان في لغة الملك  
والحاشية ، وكذلك كان يعتقد « بوب » و « سويفت » و *Swift* و  
« جونسون » *Johnson* من الكلاسيكيين الإنجليز ، فكانوا يحملون على

لغة العامة وما فيها من إسفاف وابتئال . ويقول « أنطوان ريفارول » ممثلاً وجهة النظر الكلاسيكية الفرنسية : « إن الأساليب في لغتنا ( الفرنسية ) مقسمة كتقسيم الرعايا إلى طبقات في بلادنا الملكية . . ومن خلال هذا التقسيم الطبقي للأساليب يستطيع اللوق السليم أن يجد طريقه (١) » .

وقد ضاق الرومانتيكيون ذرعاً بهذه القيود ، ونادوا بحق العبقريّة في وجه كل ما يحد منها ، ونعوا على الشاعر أن يلجأ إلى وجوه البلاغة التقليديّة ، وإلى الصور القديمة الموروثة التي لم تعد حية . لأنها غير منبعثة من ذات الكاتب وحياته وبيئته الخاصّة . فأصبحت في عداد التراث الثقافي . . ننظر إليها كما ننظر إلى قائمة الألفاظ في قاموس قديم . وعند الرومانتيكيين لافرق بين الكلمات والبعض الآخر . فلا وجود لكلمات نييلة وأخرى مبتذلة . بل يمكن أن يكون للكلمات المألوفة المبتذلة معنى رقيق يسمو بها في موضعها من الصورة إلى ما لا يصل إليه سواها من الكلمات . وينبغي عندهم تسمية الشيء باسمه دون تكنية عنه ، ودون إحاطته بصفات تخفف من ثقل تحديده ، أو تدل على صفته الملازمة له كما هي الحال عند الكلاسيكيين . وكان لهذه الثورة في الأسلوب أثر بالغ في حملة ذوى الأنواق الكلاسيكية على الرومانتيكيين . وأقوى من قام بالرد على هؤلاء « فيكتور هوجو » ، في قصيدة له طويلة نختار منها قوله : « قد أطلقت عاصفة ثائرة ، ووضعت على القاموس القديم قبعة الثورة الحمراء ، فلا كلمات أرستقراطية وأخرى وضيفة . ولا وجود لكلمة لا تستطيع الفكرة في تخليقها الطليق أن تقع عليها ، . . وصرحت حين أشهرت هذه الحرب : الكلمات سواء ، حرة رشيدة .. وخرجت من دائرة الكلاسيكية وحطمت فرجار قواعدها ، ومهيت الخنزير خنزيراً ، ولم لا ؟ . . وصحت مع العاصفة والصاعقة : حرباً على البلاغة ولسكن سلاماً مع النحو . . ولم أكن أجهل أن اليد الثائرة التي تحرر الكلمة تحرر معها الفكرة . وقلت للكلمات : كونى جمهورية ا



وعيشى كثرة غالبية بجياشة بالحياة ! واعمل ! واعتقدى وأحبي ! - وجعلها  
تتحرك جميعاً ، ورميت فى شراسة بالشعر الأرسقراطى إلى كلاب النثر  
السوداء « (١) » .

وقصداً للإيجاز نختار قصيدة من الشعر الرومانتيكى . يتمثل فى صورها  
جميع ما ذكرنا من خصائص ، هى قصيدة « فيكتور هوجو فى ديوانه  
« أوراق الخريف » وعنوانها : « ما يسمع فوق الجبل » (٢) . ونقتصر على  
ترجمة الأجزاء التى تمثلها كلها فى سيرها العضوى العام نحو غايتها ، يقف  
فيكتور هوجو فوق قمة جبل يطل على البحر . السماء فوق رأسه ودون .  
أقدامه المحيط والأرض . يصغى ويفكر . ويصف الصوت المزدوج الذى  
يرتفع من الإنسان فوق اليابسة ومن المحيط فى هديره . انظر كيف يصف  
فيكتور هوجو « أفكاره الفلسفية الثورية ، وخواطره الإنسانية . . صوراً  
رومانتيكية :

« . . . وعماء قليل ميزت نوعين من الصوت ، على أنهما مختلفان متقبان ،  
يمتزج بعضهما ببعض ، نحو السماء ينطلقان ، من البحار ومن الأرض ، يتغنيان  
معا الأغنية الخالدة ، وقد ميزتهما فى همساتهما العميقة ، مثلما يرى المرء  
تيارين يلتقيان تحت الموج :

أحدهما ينطلق من البحار : هو أغنية التمجد ، وهو اللحن السعيد ، هو  
صوت الأمواج تتحدث فيما بينها .

والصوت الآخر ينطلق من الأرض حيث نقيم : صوت حزين ، همسات  
الناس .

وفى هذا اللحن الكبير الذى يتردد ليل نهار ، لكل موجة صوتها ،  
ولكل إنسان ضجيجه .

---

(١) انظر : فيكتور هوجو (المرج السابق)

Ce qu'on entend sur La montagne, (١) انظر : فيكتور هوجو

Les feuilles d'Automne V:

وكما قلت : كان المحيط الخليل ينشر صوته المرح المسالم ، ويتغنى  
كترامير داود فوق الجبل ، يشيد بجبال الخليقة . وهديره الصخاب تحمله  
النسائم أو تحمله العواصف ؛ دون انقطاع يصعد إلى الله ، أكثر ظقراً أو أكثر  
انتصاراً . وكل موجة من موجاته التي لا يكبح جماحها سوى الله - حين تخر  
الموجة الأخرى - تصعد هي تتغنى بعظمة الخالق . .

على أنه إلى جانب اللحن المبجل ، ينطلق اللحن الآخر ، كصهيل حصان  
مبجل ، أو كصوت مقبض صسدي فوق باب الجحيم ، أو كوتر من  
نحاس على عامود من حديد ، يصر صريراً : بكاءً وصيحات ، وسب وتجديف  
ولعنات وإلحاد وضجة ، في دوامة الموجات من صخب الإنسانية . فما  
أشبه بما يرى المرء في الأودية من أسراب طيور سود تنطلق ليلاً جماعات  
جماعات . فما ذلك الصوت الذي تنطلق آلاف أصداؤه تثر أزيزاً ؟ وأسفاً ،  
إنه الإنسان والأرض يكيان .

أى إخوتي ! هذان الصوتان العجيبان الرائعان ؛ دون انقطاع منطلقان  
مكبوتان ؛ يصفى إليهما الأبدى طيلة الأبدية ، أحدهما يقول : « أنا الطبيعة » ،  
والآخر : « أنا الإنسانية » .

حينذاك أخذت أفكر ، إذ أن عقلي الوفي لم يبسط قط جناحه كما بسط ،  
وفي ظلمات نفسي لم يشرق قط نور كما أشرق هذه الآونة . وحلمت طويلاً ،  
وتأملت على التعاقب في الهوة المظلمة التي تواربها دوني صفحات الموج ،  
ثم في الهوة الأخرى التي انفرجت عنها نفسي وليس لها من قرار ، وتساءلت :  
لم كنا في هذا العالم ؟ ثم ماهي الغاية من كل هذا بعد ؟ وما قيمة الروح ؟  
وأيهما أفضل : وجود الجادات أم حياة الأحياء ؟ ولم يظل الله ، وهو وحده  
الذي يستطيع أن يقرأ كتاب الطبيعة الذي ألفه ، يمزج أبدياً ، في لحن  
مقدور ، أغنية الطبيعة بصيحات آلام البشر ؟ .

في هذه القصيدة نرى « فيكتور هوجو » يصفى من جهة إلى صوت البحر  
الفسيح اللانهائي الرديع القوى ، الموثلف في موسيقا لا توصف . . إنها موسيقا

نشيد وتمجيد تغمر الأرض السكرى ، وينتشي منها الشاعر كأنه من خواطره  
في بحر آخر ؛ ومن جهة أخرى يصغى « هوجو » إلى أصوات الإنسانية  
آسيا على مصير الإنسان ضلت به طرق السعادة . . بجأر بالشكوى وبالتجديف  
ويأثلف الصوتان في لحن خالد ذي شطرين . فهو تبجيل وتقديس ، وسعادة  
في صوت البحار ، وهو بؤس وشقاء في أصوات الناس . ويتوحد الشطران في  
تصوير حيرة الشاعر الميتافيزيقية ، وعطفه على مصير الإنسانية . وواضح أن  
الأرض والبحار يمثلها الشاعر في هذين الصوتين ليستشف خواطره الحائرة  
الثائرة منهما ، ويسوق أفكاره الحليمة نتيجة تمييز معانيها ، وتحرك القصيدة  
في وحدتها العضوية بتقسيم الصوتين ، وتصوير خصائص كل منهما ودلالاته ،  
ثم بالتقائهما في الدلالة على الحيرة والثورة الميتافيزيقية .

وهكذا كانت الصور الرومانتيكية في الشعر الغنائي نتيجة للخيال الحر  
الطليق ، ونتيجة لهذا الخيال الصادق فيما يسوق من صور إنسانية ، اكتملت لها  
صبغتها الفنية الذاتية نتيجة لجهود الفلاسفة والنقاد نحو قرن من الزمان . فلم  
تخرج هذه الصور الشعرية إلى الوجود نتيجة هوى فردى ، أو دعوة طائشة ،  
أو اتجاهات مرتجلة . وقد تعاون في خلقها الفلاسفة ، وتبعهم نقاد الأدب  
إذ أن الفلسفة لاغنى عنها للنقد « في كل بلد ذي أدب قوى حر » (١) ،  
كما تقول « مدام دي ستال » الرومانتيكية . ولذا رست هذه الأصول الفنية  
وأنتجت أدباً قوياً حياً استجاب لحاجات عصره . وقد ثارت المذاهب التي  
تلت الرومانتيكيين على بعض هذه الأصول الفنية ، ولكنها احتفظت بكثير  
منها ، وسرى أسباب الثورة أو الأبقاء عليها فيما نوالى من دراسة .

## فلسفة الصورة في شعر البرناسيين

خلفت المدرسة البرناسية في الشعر المدرسة الرومانتيكية . وفي الفصل السابق شرحنا خصائص الصورة الرومانتيكية في الشعر ، وعيننا خاصة ببيان كيف كانت هذه الخصائص نتيجة لفلسفة العصر ، وبها نهض الشعر الغنائي ، واكتسب صفات خاصة في صورته ، تركت أثرها العميق في الشعر الغنائي العالمي بأكمله .

وكانت عناية البرناسيين بالصورة في الشعر أكثر من عناية الرومانتيكيين على أنهم اتفقوا مع الرومانتيكيين في أن الصورة الشعرية تقوم في الشعر مقام الشخصيات في المسرحية ، وهي وسيلة نقل الأحاسيس والمشاعر من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد ، كما شرحنا من قبل في فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين . فالمدرسة البرناسية جذورها العميقة في الرومانتيكية ، حتى أن بعض النقاد (١) رأوا في البرناسية امتداداً للرومانتيكية وازدهاراً لها على وجه آخر . على أناسرى بين المدرستين فروقاً جوهرية في الصورة الشعرية ، بها جارت البرناسية عصرها ، وكانت بدورها صدى العصر وأحواله الإجتماعية .

كانت أهم خصائص الصور الشعرية عند الرومانتيكية أنها ذاتية ، يعبر الشاعر بها عن حالته هو ، في شبه اعترافات بصور فيها مواطن ضعفه وبؤسه ومثار ضيقه وقلقه ، وتترأى من خلالها صورة قائمة للعصر وقيمه ، يقصد الرومانتيكي إلى الثورة عليها من وراء إقرار حقوقه الفردية ومثله ، غير عابئ بالقيم السائدة الظالمة التي لا يؤمن بها ، فكانت أهداف الرومانتيكيين الثورية واضحة جليلة الثورية واضحة جليلة وراء صورهم الشعرية . فالصور الشعرية لديهم وسائل

---

(١) من هؤلاء مثلاً : Cutulle Mendès في كتابه : Légende du Parnasse

لغايات فردية في منشئها ولكنها اجتماعية في نتائجها . كما كانوا يثقون في الإلهام ، وما تجود به القريحة لأول وهلة ، ولذا كانوا يكرهون الصنعة والتألق في لغة الشعر وصوره ، وقد حاولوا التقريب بين لغة الشعر وصوره واللغة العامة ، جنوحاً منهم إلى ديمقراطية اللغة ، وبغضا للغة الكلاسيكية الأرستقراطية (١) .

وقد ثار البرناسيون على هذين المبدئين الرومانتيكيين في الصورة الشعرية: مبدأ الذاتية ، ومبدأ الثقة في الإلهام وإهمال الجهد والصنعة في صور الشعر . فرأوا أن الصور الشعرية يجب أن تكون موضوعية ، تعبر عن مشاعر وحالات نفسية وأفكار عامة تختفي شخصية الشاعر وراءها ، ولا تظهر ظهوراً مباشراً ، كما رأوا أن هذه الصورة غاية في ذاتها ، ليست وراءها غاية أخرى ، ولذا يجب أن يحتفي الشاعر بها ، أكثر من احتفائه باظهار مشاعره كما كانت الحال عند الرومانتيكيين . وقد كانت النزعة الموضوعية والقصد إلى الصور بوصفها غاية مقصودة لذاتها من نتائج البحوث العملية والفلسفية للعصر . وقد آثرت هذه البحوث في الأدب الأوروبي ونقله نوعين من التأثير : فاتجهت القصة والمسرحية نحو الواقعية ، كما نزع الشعر هذه النزعة البرناسية . وعلى الرغم من وجوه الشبه التي منجلوها بين الواقعية والبرناسية ، نتيجة لتأثرهما كليهما بالحركة العلمية والفلسفية للعصر ، جنحت البرناسية مع ذلك إلى نوع من المثالية أخذت جوهرها من فلسفة « كانت » وفلسفة « هيغل » (٢) . وكلا الفيلسوفين سابق على المدرسة البرناسية ، وكان لهما الفضل في إحكام الصلة بين الجمال والصورة العامة للعمل الفني ، وفي التفریق بين الجمال الفني والغاية الاجتماعية أو الخلقية .

فيري « كانت » ( ١٧٢٤ - ١٨٠٤ ) أن العمل الفني ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة الجمال ، وأن جماله المحض لا يتمثل في سوى شكله ،

(١) راجع في هاتين الخاصتين الفصل السابق

(٢) انظر : Lalo (charles) : L'Art Loin de la vie p: 104 - 105

أى صورته العامة . ويتجلى هذا الجمال المحض في الصور التي يخفى منها كل مضمون ، كالنقوش والزخارف وأوراق الزينة ، وهي أشكال لا معنى لها في نفسها ، كما يتجلى كذلك في الموسيقى غير المصحوبة بغناء . وعند « كانت » أن الحكم الجمالي يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلي والخلقي .

أولى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته ومصدره ، فهو حكم صادر عن السلوق ، والذوق يصدره عن رضا لا تدفع إليه منفعة ؛ أى أن المتعة الفنية لا تهتم بقيمة موضوعها وتحقيقه . بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذي يريد تحقيق موضوعه . فالرسام يعجب بفأكهة أو بصورتها ، ولسكنه لا يشتهي أكلها أو بيعها بوصفه فناناً .

وثاني خصائص الحكم الجمالي عند « كانت » يتعلق به من حيث الحكم والعموم . فالجميل هو الذي يروق كل الناس ، دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شيء عام دون أفكار تجريدية بها نستطيع تقويمه والتدليل عليه ؛ إلا الجمال ، فإنا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، ونقومه على هذه الحال تقريباً عاماً مشتركاً بين الناس ، دون حاجة إلى أفكار مجردة ، وهذا الحكم يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه ، وقد يشذ فيه من يخالف المجموع ، ولكنه شلوذ يؤكده القاعدة .

وثالث هذه الخصائص من حيث العلاقة ، أى علاقة الوسيلة بالغاية ، وهي أهم خاصة في موضوعنا الذي نحن بصددده . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ، من حيث أنه ملزم في ذلك الموضوع ، دون تصور لغاية أخرى من الغايات . فكل شيء له غاية تدرك أو يظن وجودها ، ولكننا أمام الجمال نحس بتمتعنا تكفينا السؤال عن الغاية منه ؛ بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال ، كان غاية في ذاته ، وقد نظن أن هناك غاية من الغايات للجمال في الطبيعة ، ولكننا لا نستطيع تحديدها .

فتلا إذا فكر عالم النبات أو التاجر أو الزارع في وظيفة فأكهة في إنتاجها النوعى أو في قيمتها التجارية ، فإنه حينئذ لا يفكر في قيمتها الجمالية . وعلى

القنان - لسكى يتوافر له الذوق الجمالى - أن يعجب بالشيء الجميل ، دون أن يلتقى بالمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ في نفسه إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية للجمال في الطبيعة ، دون مضمون محسوس لتلك الغاية . وهذا هو ما يسميه « كانت » : « الغائية بدون غاية » في الشيء الجميل .

ورابع هذه الخصائص يتعلق بالحكم الجمالى من حيث الذاتية والموضوعية ؛ ذلك أن الحكم ، بعامته ، له ثلاث حالات : إما أن يكون تقريراً للحقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو مجرد احتمال منطقي ؛ إلا الجمال ، فان خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكاً ذاتياً ابتداءً ، ولسكنه موضوعي من ناحية التصور ، بافترض عموم الشعور به لدى ذوى الأنواع . فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة ، لأنه مصدر شعور ذاتي بالرضا به ، دون حاجة إلى أفكار وأقيسة يتطلبها الحكم الموضوعي . فاذا حكمت بأن هذه الأقيسة جميلة ، فليس ذلك نتيجة قياس حتمي منطقي ، أو نتيجة تجربة كما هي الحال في الطبيعيات والرياضيات مثلاً ؛ وإنما ذلك نتيجة لحكم ذاتي فردي ، وكأنه أمر صادر عن وعينا الجمالى . فاذا حكمتنا بما يخالفه ، كان في ذلك معصية للضمير الجمالى ، تشبه معصيتنا للضميرنا الخلقى ، فيما لو خالفنا واجباً خلقياً .

فالجميل موضوعه متعة لا غاية لها ، ولا علاقة لها بالمنفعة المحسومة ، كما هو الشأن في الشيء اللذيذ ، ولا بالمصلحة الخلقية ، كما هو الشأن في الخير . وتلك المتعة أساس حكم ذاتي ابتداءً ، ولسكنه موضوعي عالمي نتيجة . وهذه المتعة لا تستجيب إلى حاجة من حاجاتنا المادية ، كما أن هذه العالمية في الحكم الجمالى لا تستند إلى قاعدة . وحكم الجمال المبني على الذوق يوازى حكم العقل في المدركات للعقلية من ناحية الوصول إلى مدركات جمالية عامة تشبه المدركات المنطقية في عمومها ، ولكن بدون حاجة إلى أدلة وحجج . ولذا كان الحكم الجمالى عاماً عالمياً ، على الرغم من أنه غير موضوعي في منشئه لأن مصدره علاقة الأشياء بحواسنا ، وفي طبيعة حواسنا أساس لهذه العلاقات ، ولما يتسبب عنها من متعة . فالفن عند « كانت » مسلاة حرة ،

يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد ، في نشاط يشبه اللعب ؛ ودون عاية ، لأن غايته في نفسه (١) . وقد أراد « كانت » أن يحرر الفن من القيود التي قد تفرض عليه من خارجه باسم المنفعة الاجتماعية أو الغاية الخلقية ، وذلك كي يتوافر للفن استقلاله الذي لا يزدهر إلا به ، ولا ازدهار للفن إلا بتوافر خصائصه الفنية الجمالية التي لاعلاقة لها في ذاتها بجمال المضمون أو قبحه ، بل علاقتها مقصورة على جمال الصور الفنية التي يصوغها الشاعر شعراً ، كما يصوغها المثال أو الرسام في التماثيل أو الأشكال المحكمة الصنع .

ويعد الفيلسوف الألماني هيجل ( ١٧٧٠ - ١٨٣١ ) امتداداً لفلسفة « كانت » من جهة العناية بالشكل الجمالي ومعادلته بالمضمون ، وهي الناحية التي تهتمنا هنا . وعند « هيجل » أن فكرة الجمال مرت بثلاث مراحل تشرح أطوار الفن الثلاثة .

ففي المرحلة الأولى - وتمثل في الفن الشرقي والفن المصري - كانت السيطرة للمادة على الفكرة ، أو للصورة على المضمون ، ولذا كان الجمال يتمثل في الأشياء الكبيرة التي تبعث على الرهبة لضخامتها كالمعابد المصرية والقبور . ويسمى « هيجل » هذه المرحلة : « المرحلة الرمزية » ،

والمرحلة الثانية يسميها « هيجل » : « المرحلة الكلاسيكية » وتمثل في الفن اليوناني ، وفيها يتعادل المضمون والشكل ، وتصادف الفكرة حينئذ أم تعبير عنها . وهي مرحلة السكمال الفني التي لن يصل إليها الفن في المستقبل ، فيما يرى « هيجل » .

والمرحلة الثالثة هي مرحلة سيطرة المسيحية ، ويسميا « هيجل » : « المرحلة الرومانتيكية » . وفيها تغلبت الفكرة على الصورة ، واختل التعادل بين المضمون والشكل فضعفت الخصائص الجمالية . وإذا كانت هنئذ البناء

---

(١) تلك فكرة عامة من كتاب « كانت » المسمى : Critique de Jagement

كان ذا أثر خطير في النقد الأدبي وفلسفة الجمال بهامة ، أنظر كذلك :

Lalo (Charles) : Notions d'esthétique, p. 56 - 58



تمثل المرحلة الأولى ، وفن النحت يمثل الثانية ، فإن فنون العصر الحديث فكرية ذهنية ، من موسيقا وشعر ، وهي تمثل مطالب الإنسان الحديث اللهنية ، ومواطن ضيقه . وفي هذا ضعف الشكل ليخلى مكانا للمضمون الديني أو الفلسفي ، فضعف الفن ، ولن يعود للفن شكله الكامل الذي كان له في عصر الإغريق ، فيما يرى « هيجل » . وفي هذا عني « هيجل » ، بفلسفة الشكل أو الصورة الكلية للعمل الفني ، واعتبر طغيان المضمون عليه مدعاة ضعف جمالي ، كما كان أول من أقام الدعاية لكمال الفن الإغريقي على أساس فلسفي .

وقد تأثر البرناسيون بفلسفة « كانت » و « هيجل » في الدعوة إلى استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية وفي العناية بالصور الشعرية ، وأنها تبلغ أعلى درجات جمالها بقدر اقترابها من فنون النحت والتصوير التي بلغ فيها الفن غاية كماله فيما رأى « هيجل » ، ثم في النزعة الهيلينية التي سادت فترة طريفة عند الشعراء البرناسيين ، إذ كانوا يرون في شعر الإغريق العصر الذهبي الذي لن يصل إليه الشعر أبدا .

وظهرت الدعوة إلى استقلال الفن عن كل غاية في آراء « تيوفيل جوتييه » ( ١٨١١ - ١٨٧٢ ) وهو من أكبر طلائع البرناسيين ، في دعوته إلى الفن للفن ، وهي التي حرص عليها البرناسيون في شعرهم على حسب ما نشرح من تأويلهم إياها .

يقول جوتييه ، في صحيفة معاصرة له عنوانها : « الفنان » - وفي قوله هذا يتجلى تأثير « كانت » :

« نحن نعتقد في استقلال الفن . فالفن لدينا ليس وسيلة ، ولكنه الغاية ؛ وكل فنان يهدف إلى مأسوى الجمال فليس بفنان فيما نرى ؛ ولم نستطع قط فهم التفرقة بين الفكرة والشكل . . . فكل شكل جميل هو فكرة جميلة » . ويقول كذلك في مقدمة مجموعة أشعاره الأولى التي ظهرت عام ١٨٣٢ ، يتحدث فيها الغائبين بقوله : « يسألون : أية غاية يخدم هنا

الكتاب ؟ ان غايته أن يكون جميلاً . وفي مقلمة قصته : « الفتاة دي موبان » يقول : « لا وجود لشيء جميل حقاً إلا إذا كان لافائدة له ؛ وكل ما هو نافع قبيح » (١) . وأثر ذلك فنياً يتمثل في البحث عن الصور الشعرية ، وبذل الجهد في كمال صياغتها الفنية ، بقصد جلالها لعيون القارئ كاملة دون غاية أخرى فليست المناظر الطبيعية تعلق لتأملات فلسفية ، أو بث آراء مذهبية ، أو إطاراً لخواطر ومشاعر ذاتية ، كما كانت الحال عند الرومانتيكيين ، ولكنها مناظر طبيعية مجلوة في صور كاملة فنية وكفى : « على الشاعر أن يرى الأشياء الإنسانية كما لو كان يراها إله من آلهة اليونان في أعلى جبل « أوليمب » ؛ وأن يفكر فيها من خلال نظراته الغامضة دون أية مصلحة له ، وأن يكسوها صورتها الحيوية العليا ، مع تجرده هو عنها تجرداً تاماً . وفي هذا القول تمثلت المعالم الأولى لصور الشعر البرناسي ، وواضح تأثيرها بالنزعة الفلسفية في استقلال الفن .

ويقول « لو كنت دي ليل » رئيس المدرسة البرناسية (٢) ، مؤكداً استقلال الشعر عن الغايات النفعية جميعاً ، ومبيناً أن غايته هي خلق الجمال : عالم الجمال — وهو مجال الفن الوحيد — غاية في ذاته ، لانتهائي ، ولا يمكن أن تكون له صلة بأي إدراك آخر دونه ، مهما يكن . وليس الجمال إلا خادماً للحق ، لأن الجمال يحتوي على الحقيقة الإلهية والإنسانية ، فهو القيمة المشتركة التي تلتقي عندها طرق الفكر ، وماعداه يدور في دوامة وهمية من المظاهر . والشاعر الذي يخلق الأفكار ، أي الأشكال المرئية ، وغير المرئية في صور حية أو مدركة ، عليه أن يحقق الجمال على قدر ما يتيح له قواه ورواه النفسية ، في تراكيب فنية الصنع ، ثم عن عمق خبرة ، محكمة النسيج ، متنوعة الألوان موسيقية الأصوات ، تمتاح من موارد شتى من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة ، إذ أن كل عمل فكري لا يتوافر فيه هذه الشروط الضرورية

---

(١) انظر : Théophile Gautier : Mademoiselle de Maupin

(٢) انظر : Leconte de Lisle : Les poètes Contemporains (1864).

تخلق جمال حسي لا يمكن أن يكون عملاً فنياً . والشعر الذي يهدف إلى خلق الجمال لن يتاح تذوقه إلا لصفوة من الناس : « والفن الذي تتجلى صورته المتألفة القوية الكاملة في الشعر ليس سوى نوع من الترف العقلي لا يرتفع إلى مكانة تذوقه إلا القليل النادر من ذوى الفكرة » . ولذا كان على الشعر - فيما يرى لو كنت دى ليل - ألا يهتم أبداً بمطالب الحياة المادية المعاصرة ، إذ « القطيعة كاملة بينه وبين الدهماء » . وطالما ردد « لو كنت دى ليل » دعوته إلى الرجوع إلى شعر اليونان ، عصر الشعر الذهبي ، الذي لم يتيسر بعده للشعر أن يبلغ مدى ما وصل إليه في ذلك العصر . وهو في دعوته تلك متأثر بمعاصريه من أصحاب النزعة المهلينية التي مهد لها في فلسفته « هيغل » كما أشرنا من قبل .

وعلى الرغم من أن الدعوة إلى استقلال الشعر عن الغايات النفعية ، وإلى أن غايته هي خلق الجمال في ذاته ، كانت مبدأعاماً للبرناسيين ضاروا به على رأس دعاة الفن للفن في الشعر ، فإن هذا المبدأ العام ترك آثاره البعيدة المدى في اختيار موضوعات الشعر ، وطريقة سياق الصور فيها . وقد كانوا في هذه الدعوة متأثرين بالفلسفة النظرية المثالية . . وقد تأثروا في الشطر الآخر من دعوتهم بالفلسفة الوضعية والتجريبية التي سارت النهضة العلمية لعصرهم . ذلك أن نقاد الأدب لعهدهم أرادوا أن يوفقوا بين مطالب العلم ومطالب الفن ، وأن يجمعوا إلى عنايتهم بالحقيقة عنايتهم بالخصائص الجمالية . وحوالي منتصف القرن التاسع كانت قد عظمت ثقة الكتاب والنقاد في العلم ، وأنه سيحل كل مشاكل الإنسان . وقد دعت الفلسفة الوضعية التي أسسها « أوجست كونت » ( ١٧٩٨ - ١٨٥٧ ) والفلسفة التجريبية على يد « جون ستيوارت ميل » ( ١٨٠٦ - ١٨٧٣ ) إلى خروج الإنسان من حلود ذاته طلباً للمعرفة الصحيحة ، وأن العلم هو الذي يقود إلى هذه المعرفة لا القلب ، كما كان يرى الرومانتيكيون .

وموجز قضايا الفلسفة الوضعية والتجريبية التي تهمننا هنا هي : أن المعرفة المثمرة هي معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا ( م ٧ - دراسات ونماذج )

بالمعارف اليقينية ، وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ — في الفلسفة وفي العلم — إلا بعكوفه الدائب على التجربة ، وبتخليه عن جميع أفكاره اللاتية السابقة ، وأن الأشياء في ذاتها لا يمكن إدراكها ، لأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يدرك سوى العلاقات بين الأشياء ثم القوانين التي تخضع لها هذه العلاقات (١) .

وعلى أثر ذلك سادت عقلية التقنين بين نقاد الأدب والفن ، كما سادت بين العلماء وفلاسفة العصر . وكان أعظم ناقد يمثل هذا الإتجاه هو « تين » ( ١٨٢٨ — ١٨٩٣ ) ، وقد تأثر به الواقعيون كما تأثر به البرناسيون ، لأنه في نقده يمثل الفلسفة الوضعية والتجريبية معاً ، وهو يقيم نقده في الأدب والفن على ملاحظات الحقائق الخارجية ويجتهد في استخلاص القوانين منها . وقد حاول أن يرجع كل الأفكار إلى أحاسيس تتحول إلى نتاج ذهني عن طريق عملية التجريد ، وقرر أن الحالات النفسية تابعة في نشأتها ونموها للحالات العضوية ، وأن الأفراد فيها خاضعون لتنوع من الجبرية لا يتخلف ، شأنهم في ذلك شأن الشعوب التي ينتمون إليها ، وأراد أن يشرح الإنتاج الأدبي في مختلف الشعوب عن طريق هذه الجبرية . ففي مقدمة كتابه : « تاريخ الأدب الإنجليزي » رأى أن الإنسان نتاج البيئة التي عاش فيها ، والجنس البشري الذي انحدر منه ، والميراث الثقافي الذي أخذته عن قومه ، وأن عبقرية الكتاب والشعراء والفنانين جملة لا تفسر لها بغير هذه العوامل الثلاثة . وقد حاول تطبيق قاعدته تلك على كتاب الإنجليزي وشعرائهم في كتابه السابق ، كما حاول تطبيقها على بعض الشعراء الفرنسيين والكتاب اللاتينيين .

وواضح أن آراء « تين » هذه ليست صحيحة على إطلاقها وأنها إذا شرحت بعض جوانب الإنتاج الأدبي ، فإنها لا تشرحه جميعاً ، ثم أنها تشرح العمل الفني بعوامل خارجية في الواقع عنه ، ولكنها كانت تمثل الإتجاه العام للفلسفة الوضعية السائدة في العصر . وقد أثرت من هذه الناحية على البرناسيين

في بعضهم للذاتية، وخروجهم من حدود أنفسهم طلباً للوصول إلى الحقائق هذا إلى أن « تن » كان يرى أن الفن مستقل عن كل غاية خلقية أو نفعية ، وأن الفن يشارك العلم في هذه الخاصة .

يقول في رسالة له إلى معاصرة المؤرخ « فرانسوا جيزوا » F. Guizot :  
لكل شيء وضعه الخاص به . هذه هي قضيتي الكبرى . في الحياة العملية للخلق سلطانه المطلق . . ولكني إذا كنت أراه كذلك ، وإذا كنت أحبه في ميدانه ، فإنني أنفيه من الميادين الأخرى . فالفن والعلم مستقلان ، ويجب ألا يكون للخلق أي سلطان عليهما « (١) » .

وهنا نحن أولاء نرى صدى هذه الآراء في نقد رئيس المدرسة البرنانية :  
« لو كنت دي ليل » ، فهو يقول متأثراً بروح العصر العلمية في النقد ، في الخطاب الذي ألقاه في حفل استقباله في الأكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٧ :

« إذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لا تتخلف لا تزال تتحكم فيها ، فإن للفكر الإنساني كذلك قوانينه التي تنظمه وتوجهه . وتاريخ الشعر يتجاوب مع تاريخ العهود الاجتماعية والأحداث السياسية والأفكار الدينية . وفي الشعر شرح لجوهرها الخبيء وحياتها العليا ، فهو حقا التاريخ المقدس للفكر الإنساني » . وطبعاً لا يقصد بذلك إلى الدعوة لأنغماس الشاعر في أحداث عصره ، إذ أنه من دعاة الفن للفن كما أسأفنا ، وإنما يقصد إلى شرح أسباب ضعف الشعر الغنائي أو ازدهاره شرحاً علمياً على حسب قوانين علمية لا تتخلف ، تشبه القوانين الطبيعية ، وهو يمثل في ذلك روح عصره . ويقول كذلك داعياً إلى وجوب إفادة الشعر من بحوث العلم المعاصر في موضوعاته التاريخية والإنسانية :

« إن الفن والعلم اللذين طالما فرقت بينهما جهود الفكر المتباعدة ، يجب الآن أن يأتلفا اتئلاً تماماً أو يتوحد كلاهما بالآخر . فقد كان أحدهما

(١) المرجع السابق ص ١٧٧ - ١٨٠ - وكذا :

( الشعر في عهده الأول ) بمثابة الوحي الفطري للمثال الإنساني الذي تضمنته الطبيعة الخارجية ، وكان الآخر ( العلم ) هو الدراسة العقلية والتعبير المشرق عنها . ولسكن الفن فقد هذه التلقائية الخدمية التي كانت له في عهده الفطري أو بالأحرى : قد استنفدها ، وعلى العلم أن يرشده إلى المنسى من تقاليد ، حتى يعثها حية في الصور الخاصة به .

ثم يفصل بعض التفصيل ما يعنيه من ضرورة إفاة الشعر مما استجد من علوم إنسانية في القرن التاسع عشر ، فيقول : « والآن يتوجه العلم والفن نحو أصولهما المشتركة . وعمما قريب ستعم هذه الحركة . فالأفكار والحقائق والحياة الخاصة الخارجية ، وكل ما هو جوهري في أصل الأجناس الإنسانية القديمة وعقائدها وأفكارها وأعمالها أصبح يسترعى عناية الناس جميعاً ، (١) .

ولتأثير الطبيعة والواقعية والبرناسية بالهضة العلمية والفلسفة الوضعية ، كانت وجوه القرابة الكثيرة بينهما . وقد ظهرت هذه المذاهب في عصر واحد : فقد بدأت تظهر الواقعية والطبيعية في النثر في نحو منتصف القرن التاسع عشر وتبعتهما البرناسية في الشعر ، ثم كانت وجوه الشبه الفنية بين هذه المذاهب الثلاثة . ففيها جميعاً نفس الدعوة إلى الموضوعية التامة في الأدب ونفس الطريقة في الملاحظة الدقيقة لصور الأشياء الخارجية عن نطاق الذات ، ونفس الفلسفة التشاؤمية من الحياة (٢) ؛ والثقة الكبيرة في العلم ، أنه سيحل جميع مشاكل الإنسان ؛ هذا ؛ على ما بينهما من فروق جوهرية تتعلق بطبيعة العمل الفني في كل منها . فالواقعية والطبيعية كانت مقصورة على القصة والمسرحية ، ومن طبيعة موضوعاتهما الإنغماس في التجارب الاجتماعية المعاصرة ، مما جعل الكتاب الطبيعيين والواقعيين أشبه بالعلماء الاجتماعيين في تتبع الظواهر الاجتماعية المعاصرة ودراستها عن قرب ، ثم صياغتها بعد ذلك

---

(١) انظر : Lectante de Lisle : Préface des poemes Antiques

(٢) انظر : M. Braunschviy, op. Cit. P : 4

على حسب القواعد الفنية للقصة والمسرحية ، وهي قواعد ينفرد بها مجال الفن عن الحقائق العلمية والنظريات التجريدية ، على حين اقتصرت الدعوة البرناسية بالشعر الغنائي ، فكان الشاعر مطلق الجناحين في ميدانه الفني الواسع ، يخلق بصورة الشعرية في أجواء العصور السحيقة والبلاد النائية كما يصور - ما شاءه خياله - مناظر الطبيعة من حواه ، في صور لا تفرض عليه الانغماس في التجارب الإجتماعية الإنسانية المعاصرة ، كما هو شأن القصة والمسرحية . ولهذا كانت دعوة الفن للفن أظهر وأوضح لدى شعراء المدرسة البرناسية في ميدان الشعر الغنائي .

ومن الأسس النظرية والفلسفة السابقة استمدت الصورة الشعرية خصائصها الفنية لدى شعراء المدرسة البرناسية ونقادها . وقد وافقوا الرومانتيكيين في بعض هذه الخصائص ، ولكنهم حددوها تحديداً انفرادياً به ، ثم خالفوا الرومانتيكيين في كثير منها ، نتيجة لنظراتهم الجمالية التي أخذوها عن عصرهم وفلسفته التي أشرنا إليها .

فقد وافقوا الرومانتيكيين في أن الشعر الغنائي يعتمد أول ما يعتمد على الصور . ويرى البرناسيون أن خاصية الشعر الغنائي الجوهرية هي الإيحاء ، ويقصدون به قدرة الشاعر على إثارة الصور التي تعبر عن حالات خاصة للنفس أو للفكر بمحض الوسائل اللغوية المرتبطة بهذه الحالات أو بهذه الصور ، لا بالاثارات الذاتية والاعترافات المباشرة (١) . وكانهم يشرحون ما سبق أن عبر عنه « فكتور هوجو » في قطعة شعر خالدة من ديوانه : « تأملات » حين قال :

« ألا تعلموا أن الكلمة كائن حي » . ولكن البرناسيين يذهبون في الإهتمام بالصور إلى أبعد مدى . فلا قيمة للفكرة إلا في صورتها الفنية الكاملة . يقول « تيودور هانفيل » ، وهو من طلاب البرناسيين وكبار دعائهم :

---

(١) انظر : Francis Vincent : Les parnassiens, L'Esthétique de  
de L'école p : 42

« الصورة التي تتمثل لعقلك هي دائماً صورة فكرة من الأفكار ؛ ولكن المرء الذي يفكر بكلمات تجريدية لا يصل أبداً إلى ترجمة فكرته في صورة ؛ إنه على أكثر تقدير يصل إلى تقييد فكرته في تعبير عام مبتدل » (١) .

فلا قيمة عندهم للفكرة في ذاتها ، ولكن لصورتها . وهم يعتمدون في إثارة الصور على الصفات المعبرة ، وإحكام الأسلوب ورسم الألوان المختلفة لما يصورون ، أي على اللغة وإحكام صياغتها : ولكن في قالب الشعري القديم . فلم يقصدوا إلى تجديد في الأوزان رغبة في الإيحاء كما سيفعل الرمزيون بعد ، ولم يهملوا في اتباع قواعد العروض أو اللغة تعللاً بالضرورات الشعرية ، كما كان يفعل الرومانتيكيون أحياناً جرياً وراء الإلهام ، وما تجود به القرينة لأول وهلة .

وقد عقد « تيودور دي بانفيل » في كتابه : « رسالة صغيرة في الشعر الفرنسي » فصلاً خاصاً عنوانه « الرخص في الشعر » ، أو الضرورات التي تباح لغويا للشاعر ، ولكنه لم يكتب تحت هذا العنوان إلا هذه الجملة « لا وجود لهذه الرخص » . وقد دعوا إلى ضرورة المحافظة على القافية في شكلها التقليدي ، مع الإفادة منها قدر المستطاع في الإيحاء والتصوير .

ويعبّر « تيودور دي بانفيل » ، في كتابه السابق الذكر ، عن أهمية القافية لدى البرناسيين ، فيرى أنها هي التي تكسب الشعر صفته الفنية الخاصة به ، وهي التي تثير الأصوات المعبرة ، وتبعث الإنفعالات وتثبتها ، وتعرض أمام عيوننا المناظر الرائعة ، وهي التي ترسم المنظر الخارجي للصورة ، أروع وأثبت من المظهر الفني لتمثال الرخام ، شأن الشاعر في ذلك شأن الرسام « فكما أن الرسام بلمسة محكمة من لمسات ريشته يثير في ذهن الناظر فكرة أوراق شجرة الزان أو شجرة السنديان ، على أنك تستطيع أن تقترب من لوحته وتفحصها عن قرب ، لترى أنه لم يقدم لك في الحقيقة مظهر الأوراق



ولا بنيتها ؛ وإنما ارتسمت في ذهننا هذه الصورة لأن الفنان أرادها ،  
كذلك الشاعر . فالكلمة التي يوقعها موقعها من القافية ، وهي آخر كلمة  
في البيت ، يجب أن تجلو أمام عيوننا كل ما أراد الشاعر ، كما يفعل الساحر  
اللطيف الحيلة .

وتنتيجة لتمسكهم بالصورة والشكل ، وعنايتهم بإحكام الشعر وحسن  
نسجه ، ودعوا إلى ضرورة الوحدة العضوية في القصيدة ، أي انسجام أجزاء  
الصور الجزئية بحيث تتابع منطقياً، وتتآزر على رسم الصورة العامة كما رأى  
الرومانتيكيون : على نحو ما بينا فيما كشفناه عنهم فيما سبق . وهذه الوحدة  
ستكون مجال تصرف كبير لدى شعراء الرمزية فيما بعد (١) .

على أنهم إذا كانوا قد وافقوا الرومانتيكيين في أهمية الصور في الشعر  
الغنائي ، وفي ضرورة الوحدة العضوية على نحو ما سبق ، فقد افرقوا عنهم  
افتراقاً جوهرياً في دعوتهم إلى موضوعية الصور ، في مقابل الصور الذاتية  
لدى الرومانتيكيين . وهم يبنضون كل البغض أن يرى الشاعر الأشياء أو  
مناظر الطبيعة من خلال ذاته ، أو أن يصور لنا ذات نفسه في اعترافاته وأحداثه  
الخاصة ، أو يجأر بالشكوى في أشعار باكية ، ويرون في كل ذلك مشار  
ضيق وضعف على الشعر أن يتبرأ منهما . وعلى الشاعر أن يحتج ما استطاع  
وراء الصور والمشاعر التي يعرضها ، وذلك بالتحرز من هذا « الأنا » البغض  
الذي كان محور الأحاسيس والموضوعات الرومانتيكية وبتعميم للمشاعر  
والصور في جانبها الإنساني العام . يقول « جوزيه ماري دي هيرديا »  
*José Maria de Heredia* - من كبار شعراء البرناسية - في  
حفلة استقباله في الأكاديمية الفرنسية : « هذه الاعترافات الذاتية العامة تثير  
فينا حياء عميقاً ، كاذبة كانت أم صادقة . فالشاعر يكتسب صفته الإنسانية  
الشامة الحق بقدر ما يتجرد من ذاته » .

وميرة الشعر البرناسي — فيما يرى « لو كنت دى ليل » — هي في قدرة الشاعر على تعميم مشاعرة الخاصة ، بالتعبير عنها في صور موضوعية ، على أن يلتزم الشاعر الحيدة التامة حيالها ، شأنه شأن العالم في معمله حياله تجاربه الطبيعية . وقد تعكس هذه الصور آراءه أو مشاعره ، ولكن عن طريق غير مباشر ، بتقديمها في موضوعات إنسانية أو مناظر طبيعية قد تشف من بعيد عن مثله المنشودة ، ولكن الشاعر لا يقصد سوى تقديمها كما هي ، وللقارئ أن يستنتج منها ما يشاء .

ونتيجة لذلك كانت الصور في الشعر البرناسي وصفية . . يسجلها الشاعر أمام المنظر الطبيعي ، أو اتجاه الموضوع الذي يعالجه ، بوصفه شاهداً على ما يرى ، وكأن شعره مرآة تراءى فيها الأشياء كما هي ، أو كأنه متفرج يصف لك في أمانة دقائق ما عرض له . فالصور فيه مقصودة لذاتها ، والوصف لذات الوصف ، لا يتخلده البرناسي الخالص دعامة لآراء فلسفية يستنتجها ، أو لمذهب فكري بشرحه ، ولا يجعل منها رموزاً توحى بحالات نفسية خاصة . فإذا وصف البرناسي منظرًا طبيعيًا — وكثيراً ما كانوا يصفون — عرضه عليك في دقائقه كما هو ، وحرص كل الحرص على ألا يخلطه بمشاعره ؛ وإذا بعث شخصية تاريخية في موقف عظيم الدلالة — وكثيراً ما ولعوا بذلك — فلن يتخذها رمزاً لموقف حاضر ، ولكنه يبعثها في أخص ما امتازت به تاريخياً ، كما كانت ، ويترك لك استنتاج ما تدل عليه إنسانياً واجتماعياً ، وإليك مثلاً من شعرهم الوصفي ما يقوله تيوفيل جوتييه (١) من قصيدة له عنوانها : « أعمى » :  
أعمى في جانب من الطريق ؛ كئيب المظهر كبومة في النهار ؛ على زمارته يوقع في لحن حزين ، يتحسس ثقبها ويخطئها . يردد أغنية قديمة دارجة ، يلحن فيها ولا يبالي ؛ يقوده كلبه في المدينة ، شبح ذوعين نائمة في النهار . تمر به الأيام لا تضيء ؛ وعبوساً يصفى إلى العالم المظلم والحياة الخفية تهدر هدير السيل خلف حائط ! يعلم الله أية أو هام سوداء تحتل دماغه الكثيف ،

وأية عبارات غامضة تسطرها الفكرة في هذا التجويف ! . . . ولكن عسى في ساعات الإحتضار ، حين يطنى الموت الشعلة ، تصبح النفس المعتادة الظلمات قادرة أن ترى جلياً في القبر ! .

وفي هذا الوصف يلجأ البرناسيون إلى الصور المحسنة ( البلاستيكية ) ، لأنها هي التي تعكس مظاهر الأشياء ، ولذلك طالما قارنوا الشعر بالنحت ، وقربوا ما بين الشاعر والمثال . وكانت صلة الشعر بالنحت أقوى عندهم من صلة الشعر بالرسم أو بغيره من الفنون التشكيلية . وكانوا أول من طبقوا في شعرهم مقارنة أرسطو القديمة بين الشعر والفنون التشكيلية التصويرية . ولكنهم لم يهتموا بالإفادة من القوى الإيحائية لموسيقا الشعر ، ولم يقرنوا بينه وبين الموسيقى ، كما سيفعل الرمزيون .

وقد يغرب البرناسيون بنحياهم خلال الأقطار النائية أو العصور السحيقة ليسوقوا صوراً شعرية طريفة . وكذلك كان يفعل الروماتيكيون هرباً من واقعهم . ولكن البرناسيين يغربون بنحياهم اغتراباً علمياً . فهم يتبحرون في دراسة التاريخ ، ويحيطون بما وصل إليه العلم في دراسة الأجناس البشرية ودياناتها وأساطيرها وحضاراتها ، قبل أن يبعثوا مواقفها وصورها التاريخية في شعرهم . وكانوا يفعلون مثل ذلك في تصوير مناظر الطبيعة والأحياء في البلاد النائية . ويوردون في كل ذلك ما يدل على تعمقهم وتبحرهم وسعة اطلاعهم ، فلا يقفون عند الصور السطحية ، والمشابهات العامة ، ولذا جاءت صورهم ذات صبغة علمية في كثير من أشعارهم ، بحيث يستعصى فهمها على من ليس له علم بالمدنيات والعصور التي يصورونها . وهم في ذلك لا يبالون بالدهماء ، ولا بالعامة والجمهور ، لأنهم لا يتوجهون إلا إلى الصفوة من معاصريهم أو من الأجيال اللاحقة . وهذا في الواقع هو ما يقصدونه من وراء دعوتهم إلى الفن للفن .

وقد كان كثير منهم في بادئ أمرهم يتبعون المذهب الروماتيكى ، أو يشايعون دعاة التقدم الاجتماعى ، وكانوا لذلك يحرصون — أول عهدهم

بالشعر — على المشاركة بأشعارهم في طريق التقدم الإنساني ، على نحو ما فعل الرومانتيكيون . ولكنهم سرعان ما ضاقوا بالجماهير ذرعاً . فترفعوا عنهم في فهم . ورأوا أنهم ليسوا أهلاً للتوجه إليهم في شعرهم . ولهذا أبغضوا عصورهم على نحو ما يعبر عنه « لو كنت دى ليل » : « وإنما أبغض عصرى نتيجة للتفوق الطبيعي الذى نعانيه من كل ما يهددنا في فننا بالموت ؛ ولكنه — وبالأسى — بغض لا ضرر فيه على أحد ، لأنه لا يحزن سوى » .

ومن أجل ذلك نعوا على الرومانتيكيين دفاعهم في الأدب والشعر عن حقوق الدهماء ، كما نعوا على بعض معاصريهم تسخيرهم الشعر لوصف الغايات المادية والاختراعات الحديثة التى تمخض عنها عصر البخار (١) . فليس لقضية الفن للفن معنى — فى دعوة البرناسيين ومن سواهم — سوى البعد عن الغايات النفعية المباشرة ، كما يعبر عن ذلك « لو كنت دى ليل » فى الموضع نفسه :

« قلما أتأثر بهذه الأناشيد والأشعار التى يوحى بها البخار والتلغراف الكهربى ، وكل هذه العبارات والصور التعليمية التى لا صلة لها بالفن ، وهى بالأحرى تدلنى على أن الشعراء أصبحوا أكثر فأكثر أقل جدوى للمجتمعات الحديثة . . . وها قد اقتربت اللحظة التى يجب أن يكفوا فيها عن هذا الإنتاج خشية أن يتردوا فى الموت الفكرى » . والبرناسيون — بعد ذلك — يؤمنون بأن للفن والشعر بخاصة رسالة إنسانية فى هداية الصفوة إلى المثل الإنسانية العليا ، وفى السمو بالنفس عن طريق المتعة الفنية . وقد وضح ذلك مما سبق أن سقنا من أقوال لم توحد ما بين الفكرة والصور ، إذ ليست الصور التى يسوقونها جوفاء لا معنى لها . ويتجلى ذلك أيضاً فى عبارة « لو كنت دى ليل » السابقة ، إذ ينعى فيها على من ينغمسون فى الغايات النفعية المباشرة أنهم يصيرون بللك أضعف فناً وأقل جدوى . ويقول كذلك فى الرد على من يظنون أنه لا فائدة تقديمية من وراء دعوته إلى إحياء المثل

---

(١) انظر فى ذلك :

الإنسانية في بعث الصور التاريخية لعهود الإنسانية السعيدة : « ليظمن القوم ،  
فدراسة الماضي لا صلة لها بالسلبية ولا بالتجريد ، وليست المعرفة رجوعاً  
إلى الوراء ، وإضفاء الحياة المثالية على ما لم تعد له بعد حياة واقعية ليس معناه  
الرضا بالموت أو بعث صور مجدية لا ثمرة لها ، (١) . وإذن ليس في « الفن  
للفن » قطع لكل صلة بين الفن والحياة ، كما قد سبق ذلك إلى فهم كثير  
من الناس .

وبقى لنا هنا أن نورد مثالا آخر لصور الشعر البرناسي . وتيسيراً  
للموازنة بينها وبين الصور الرومانتيكية اخترنا موضوعاً طرقة شاعر  
رومانتيكي هو « لامارتين » كما عالج على طريقته شاعر برناسي هو  
« لو كنت دي ليل » ، ألا وهو موضوع « البحيرة » . وقد ترجمت « بحيرة »  
لامارتين إلى اللغة العربية مراراً ، ولهذا لا نترجم منها هنا إلا بضعة أبيات ،  
تذكيراً بخصائص الصور الرومانتيكية ، ليتضح الفرق بينها وبين الصور في  
الشعر البرناسي ، يقول لامارتين : « وهكذا نظل مندفعين نحو شيطان  
جديدة ، نضرب في ليل الأبد إلى غير عودة . أفلا نستطيع أبداً - فوق  
محيط السنين - أن نرسي القلاع يوماً ؟ كاد العام ينتهي أيتها البحيرة ! ،  
فانظري ! هاأنذا آتى إليك وحيداً أجلس فوق هذه الصخرة حيث رأيتها  
تجلس ، قريباً من الأمواج الحبيبية التي كانت الريح ترمي بزبد موجاتك على  
أقدامها العزيزة ذات مساء - ألا تذكرين ؟ - كنا نسبح في صمت ، حيث  
لم يكن يسمع من بعيد ، فوق الموج وتحت السموات ، سوى خريبر  
المجاديف ، تضرب - في إيقاعها - ألحان موجاتك . . أيتها البحيرة ! !  
والصخور الصماء ! والكهوف ! والغابة المظلمة ! أنتن في أمان من الزمن ،

بل لأنه يجدد لكن الشباب ، فلا أقل من أن نحفظن ، وأن نحفظى — أينها  
الطبيعة الجميلة ١ — بذكرى هذه الليلة (١) . . . .

وازن بين تلك الصور الذاتية الرومانتيكية في وصف الطبيعة ، وبين  
هذه الصور البرناسية في قصيدة « لو كنت دى ليل » بصف إحدى البحيرات  
في جزيرة من جزر الشرق الأقصى : « بحيرة شاحبة ، هي البحر ، ملطخة  
بالجزر الدكناء ، التامسيح فيها سريعة الناء ، ترنق الماء الرهيب وتقض  
بالأسنان . وحين يصعد الليل العبوس بخاره وينشره ، تنطلق زوبعة من  
البعوض في طينها الحاد البغيض ، تخرج من الوحل الساخن ، ومن العشب  
الداخن ، تمور في الهواء الثقيل أفواجاً أفواجاً ، على حين هناك فهود وأسود ،  
في خلال الأدغال الكثيفة الدجناء ، متخمة من اللحم الحى ، دامية الحلقوم ،  
تأتى ساعة تنام الصحراء ، لترد الماء . تلك ( الفهود ) تسير على الأرض  
مدمرة تموء من الظما واللذة . وهذه ( الأسود ) في خطاها الوثيدة تدرى  
أن توقظ الهوام المفترسة ، أو أن تسمع ، بين أعواد اليراع المشتبكة ،  
فرس البحر البدين ، بمنخريه المختلفين يغط ويتمرغ ، وبقوائمه السمينة  
يخلط الحما الأسن بزبد المياه .

« وبعيداً من الشط ، وسط الصخور الضالاة ، بعض الدوح العتيق ،  
شاهد العصور القديمة ، وحيداً ، يرفع إلى السماء جبهته العريضة ، مفتل  
المضلات المعقدة من جذعه الراسخ ، يضرب في الجواء ، بفروعه الفسيحة  
الشوواء ، لا تخنبا أية ريح هوجاء ، ولا تكسرهما ، ولكنها تملؤها  
أحياناً همس غامض طويل . وعلى الأرض اللزجة الشائكة بأطراف صفور  
ثقيلة ، المشبعة بالأريج الحاد وبالروائح الويلة ، وفوق هذا البحر الأدكن

(١) انظر :

Lamartine : Premières Méditations poétiques, Méditation

وهذه الجزر الأسوانة ، دون انقطاع وبلا نهاية ، يبدو حائماً نوع من صمت الموت ، يتمثل دائماً في آلاف الأصوات المكبوتة « (١) .

فالصور التجسيمية ، والوصف الموضوعي ، والصفات والألوان المعبرة ظاهرة كلها في القصيدة السابقة ، مع عناية بالصياغة وروعة في الأسلوب يتعلم أن ننقل صورتها في الترجمة . فقد كانت البرناسية نوّمن بالصنعة ، ولا تستسلم للإلهام كالرومانتيكية . وهذا وجه من وجوه الشبه بينها وبين الرمزية .

وقد رأينا كيف كانت البرناسية نتيجة طبيعية للنهضة العلمية والفلسفة الجمالية للعصر . وكان دعواتها اختياريين جمعوا بين آراء فلاسفة مختلفين في اتجاهاتهم ومشاربهم وكانت البرناسية الطبيعية صنوين ، لتأثرهما بروح العصر ، وإن كانت دعوة البرناسيين مقصورة على الشعر ، على حين اقتصرت دعوة الواقعيين والطبعيين على النثر القصصي والمسرحي .

وكان للبرناسيين فضل الربط بين الشعر والفنون التشكيلية ، وبخاصة الرسم والنحت . وإذا كانت البرناسية لم تعمر طويلاً شأنتها في ذلك شأن الطبيعة ، فقد خلفتها الرمزية ، فوثقت الصلة بين الشعر والموسيقا ، وتعمقت في طرق الإيحاء ، فاثرت في النقد والشعر العالميين تأثيراً أعمق وأشمل .

---

(١) انظر : Leconte de Lisle : Derniers Poèmes, Paris 1948, p.

## حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر

لا استطاع تفسير الفوارق التي تفصل الشعر العربي القديم من الشعر الحديث والشعر المعاصر ، إذ أبقينا في دراستنا في حدود الموروث من أدبنا . ذلك أن تلك الفوارق ترجع في جوهرها إلى اتصال أدبنا بالآداب العالمية . ومنها الأدب الفرنسي . ونلم في هذا الصفحات إلمامة عاجلة بالاتجاهات العامة للشعر الغنائي الفرنسي المعاصر الذي تأثر به أدبنا الحديث في نوع الصور والتجارب ، وفي نوع النظرة إلى الحياة ، بل وفي اقتباس بعض التجارب كما هي ، فضلا عن تأثره بالموسيقا الشعرية وثورته فيها على الأوزان الموروثة . ولكي نتحدث عن الشعر في فرنسا ، لا بد أن نشير عابرين إلى مكانة الشعر الغنائي في المذاهب الأدبية في فرنسا منذ منتصف القرن التاسع عشر .

فقد قامت الواقعية الأوربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ولم يهتم دعاؤها بالشعر ، ولم يذكرها في بياناتهم الملهية عنه شيئا . وعاصرتها المدرسة البرناسية التي قصرت عنايتها على الشعر الغنائي ، وعلى الرغم من مشابقتها الواقعية في نواح كثيرة ، لم تهتم بجمهورها ومسائله ، ولم تربط التجربة الشعرية بتلك المسائل المعاصرة . وخلفتها في الشعر المدرسة الرمزية ، فغاصت في أطواء النفس ، لتعبر عن المعاني الباطنية العميقة التي تقصر اللغة - في دلالاتها الوضعية - عن التعبير عنها . وقد لجأت إلى الاستعانة بوسائل الإيحاء الفنية ، ودعت إلى إطلاق موسيقا الشعر من القيود التقليدية ، ونادت بالشعر المطلق من القافية ، والشعر المرسل والحر . وما زال كثير من مبادئها يعيش في الشعر الحديث . ولكنها لم تهتم بالجمهور ، بل اتجهت إلى الصفوة .

ومنذ الحرب العالمية الأولى تنبه الشعراء إلى ما بينهم وبين الجمهور من جفوة ، لا شبه لها فيما يخص القصة أو المسرحية التي لم تبعد قط عن عصرها وجمهوره ، فأخذوا يفكرون في القضاء على هذه القطيعة .



وأول اتجاه ملهبي في هذه الناحية تجلّى في دعوة السيراليين عقب تلك الحرب . وعلى الرغم من أن السيرالية لم تعد حية في الشعر المعاصر بمبادئها الأولى ، لا يستطيع ناقد أن يتحدث عن الشعر المعاصر دون أن يذكرها . فقد كانت أكبر حركة أدبية ساعدت على نهضة الشعر الحديث بما دعت إليه من مبادئ عامة . وهي الحركة الأدبية الكبيرة التي اعتادت بغاية اجتماعية للشعر الغنائي قبل غيرها . وقد اتخذت الشعر وسيلة للتعبير عن عالم اللاشعور ، فهو عملية تحرير للانسان بالقول ، وهو عملية غير مقصورة على التعبير عن ذات النفس من خلال الخطوات اللاشعورية ، ولكنها ذات دلالة - في نفس الوقت - على ما هو خبيء شتيت مجهول المعالم في نفوس الآخرين . وعند السيراليين أن « الشعر تجربة في تناول جميع الناس من أجل جميع الناس » وعماد هذا الشعر هو الصورة . ومن قبلهم بنى الرومانتيكيون الشعر الغنائي على الصورة كذلك . ولكن الصورة عند السيراليين غير موروثية ، تكاد تكون لا صلة لها بصور البلاغة قباهم . إذ هي تقريب تلقائي مفاجيء لشيئين متباعدين ، بحيث يكشف عن إحساس لا شعوري عميق ، ليعين فطرياً عن ضالة القيم المألوفة ، أو يشف عن تجارب تصلح أساساً لقيم جديدة . وقد تأثر الشعر العالمي بالنواحي الفنية للصورة السيرالية ، وباتخاذ الصور والتجارب الشعرية طريقاً للتعبير عن تجارب اجتماعية في نتيجتها ، مهما كان مصدرها الذاتي . وفي ذلك الاتجاه تغلب الوجدان الاجتماعي على الوجدان الفردي . ولاشك أن الحركة السيرالية قد انتهت . ولكن أكثر شعراء فرنسا المعاصرين كانوا قد اشتروا فيها ، أو تأثروا بها في دعوتها الفنية . وساعد على هذا الاتجاه ما تمخضت عنه الأحداث قبيل الحرب العالمية الثانية وبعدها ، فقد كشفت عن عيوب كثيرة في المجتمع ، وفي الفرد بوصفه وحدة ذلك المجتمع . كما شد من أزر ذلك الاتجاه ما دعت إليه الواقعية الاشتراكية في الشعر ، منذ عام ١٩٢٦ من أن « الشعر يجب أن يخدم شيئاً في المجتمع » وأن أحد الشروط الأساسية للشعر هو وجود مسألة في المجتمع لا يتصور حلها بدون الشعر . وقد وصلت هذه الدعوة إلى فرنسا قبيل الحرب العالمية الثانية ، فأثرت في الشعر المعاصر تأثيراً كبيراً ، إذ ساعدت على قيام

ما نستطيع تسميته : الاتجاهات الواقعية في الشعر الغنائي . وفيها أصبحت الغلبة للوجدان الاجتماعي دون محور للوجدان الفردي . وبعد السريالية لم يبق في فرنسا ما نستطيع أن نسميه مذاهب فيما يخص الشعر الغنائي ، ولكنها اتجاهات ذات طابع واقعي كما قلنا . وقد سارت واقعية الشعر في نفس الطريق الذي سارت فيه الواقعية الأوربية من قبل في القصة والمسرحية . فوالح أهلها - أكثر ما ولعوا - بوصف الشر رغبة في انقضاء عليه ، أو التنبيه إلى خطره ، والوقوف على حقيقته . وهذا هو التيار الغالب في الشعر المعاصر . وفيه ذوب من السريالية والرمزية في نواحيهما الفنية .

وهذه الاتجاهات الواقعية إطارها العام هو الحرية في اختيار التجارب والتعبير عنها . وهي ذات ألوان متعددة ترجع إلى أصالة الشاعر ووجهته الفلسفية وموقفه من مسائل الحياة والمجتمع . على أنه يمكن تبين تياراتها الكبرى الممثلة لها :

فن الواقعية الشعرية ما يصف العالم من خلال الإنسان . والإنسان هنا أعم من ذات الشاعر من حيث هو فرد . فالخواطر الذاتية تبدو ذات دلالة عميقة على الوعي العام الجماعي في آفاته ومخاوفه . وأصحاب هذا الاتجاه يتحاشون شعر المناسبات العابرة .

ومن الواقعية في الشعر الغنائي كذلك ما يصف العالم كما هو ، دون طابع ذاتي في صورة من صورته ، في حيدة تامة ، فيختار الشاعر من مظاهر العالم ما يؤكد قضاياها من جوانب البؤس والحرق يواجها مجتمعها الحديث .

ومن الواقعية كذلك ما ينغمس في الحوادث العامة والمناسبات العابرة ، ولكنها حوادث ومناسبات ذات طابع إنساني عام ، أو وطني ، عاناها الشعراء في عصرهم المضطرب الحافل بصنوف الأخطار والمخاوف . ويغلب عليهم جميعاً طابع التشاؤم والسخط ، على أن من يتفاءل منهم يصور تفاؤله في مستقبل بعيد ، لجيل جديد من الناس ، تصهره أحداث الحاضر ليولد ميلاداً جديداً .

وقل من المعاصرين من نظر إلى مباحج الحياة ، ومجمل بعض مسراتها في استرواح هو استرواح المجهود العاني المرهف الشعور ، يقىء وقتاً إلى هذه الظلال المتناثرة على طريقه الشاق الطويل . وقد قسمنا الشعر الغنائى الفرنسى في اتجاهاته الكبرى دون نظر إلى الشعراء . لأن الشعر الغنائى يظل دائماً ذا دلالة ذاتية في وسائله الفنية وصوره . ولذا كثيراً ما نرى شاعراً يجمع بين أكثر من اتجاه من الاتجاهات السابقة . ولكل شاعر من هؤلاء أصالته في التجارب والصور ، وهى أصالة ينفرد بها ، وتتسع بها الهوة بينه وبين غيره من الشعراء . ولذا آثرنا أن نمثل لهـذه الاتجاهات بنصوص للشعراء المشهورين ، ننبه في إيجاز إلى خصائصها الفنية في تقديمنا لها ، تاركين للقارئ أن يستجلى دقائقها الفنية ، ويتبين مشابقتها لشعرنا الغنائى المعاصر .

ونبدأ بتقديم نماذج للشاعر الفرنسى المعاصر هنرى ميشو الذى ولد في بلجيكا عام ١٨٩٩ ، وأتم دراسته في فرنسا ، ويعيش بها .

وفى شعره شبه من السبرياليين في كشفه عن أخفى أطواء النفس ، في نوع مروع من المفاجأة والغرابة ، ثم رغبته في القضاء على ما ينفر منه من عادات بتصوير عادات وتقاليد متناقضة ، في رحلاته الخيالية في عنواناتها ، ولكنها ذات طابع واقعى في مغزاها . وهى تذكرنا برحلات « جاليفر » أو رحلات « رابليه » على أنه فيها منطقى في ربط صورته ، ورسم تفاصيلها . وفيه كذلك من الرمزيين في أجواء الإيحاء القسيحة التى يعبر عنها في تجاربه العجيبة ، وفى التأمل فى الجوانب النفسية المحيرة . ولكنه - مع ذلك كله - ذو طابع واقعى . فوراء صورته الساخرة ، وخواطره الجريحة الذاتية ، عالم حافل بالقلق والألم ، يصوره في موضوعية شبه علمية ، كأن مناطق خياله أقاليم نفسية حقيقية ، اكتشفها رحالة فى سفر شاق . والصور الشعرية عنده موجزة ، تقرب فى ظاهرها من صور النثر ، يتبع فيها المزاوجة غير المألوفة بين الكلمات الجارية والتجريدية ، تتوالى لترسم حالات متناقضة ، وتكشف عن مناطق نفسية باطنة ، يعانى القارئ منها ما يشبه الكابوس الذى يرى الشاعر من خلاله عصره كله . إنه القناع الجذاب فى مظهره ، ولكنه يستر

وراءه - لمن يتأمل - فراغاً عفيفاً ، يشعر به في ذات نفسه ، وهذا الفراغ لا تعمده سوى الأشباح التي ألفها الإنسان ، حتى ليفتقد نفسه إذا غابت تلك الأشباح عنه . هذا ما يعبر عنه الشاعر في صور ذاتية الطابع ، موضوعية الدلالة ، لأنها صورة الإنسان المعاصر ، في قصيدة له عنوانها : « الفراغ » في ديوانه : خط الاستواء يقول فيها :

تهب عاصفة مروعة .

وليس سوى ثقب صغير في صدري ، -

ولكن تهب فيه ريح مروعة ،

وفي الثقب حقد دائم ، ورعب كذلك ، وضعف .

هنا ضعف ، ولكن الريح فيه عاتية ،

عاصفة كالزوابع ،

تحطم إبرة من الصلب ،

وليست هي مع ذلك سوى هواء ، سوى فراغ .

فإذا اختفت لحظة افتقدت نفسي وتولت .

ماذا كان يقول المسيح لو أنه هكذا خلق ؟

والرعدة في نفسي تنبعث عن برد لا يهدأ .

وهذا الفراغ الذي تثيره نزاع إلى العلم ،

هو مداراة وصمت .

صمت النجوم .

وعلى أن هذا الثقب عميق ليس له من شكل .

وقريب من قصيدته السابقة هذه القصيدة ذات الطابع الموضوعي ولكنه يشف عن ضيق نفسه ، يعبر فيها عن أدواء هذا العالم ، في صور تتزوج على بعد ما بينها ، وتتكامل على تنافرها ، وتتوالى على وصف شعور

الضيق العام . وهذه القصيدة عنوانها : « هذا هو دائماً . . . » من ديوانه :  
الحياة في الأطواء ، يقول فيها :

هذا هو دائماً طعام الرمح النافذ ،  
وخلايا الزناير تنقض على العين ،  
والبرص .

وهذا هو دائماً الجنب الممزق ،  
وهذا هو دائماً الموءود حياً ،  
وهذا دائماً المعبد المنهد ،  
والعضد الواهي ، كالهذب ، في مصارعة النهر ،  
وهذا دائماً الليل الذي يعود ،  
والفضاء الحاوي المتربص .

وهذا - دائماً - مرح السائمات القديم ،  
وهذا - دائماً - الموءود حياً ،  
وهذا - دائماً - المعبر المنقض ،  
وهذا - دائماً - العصب اللديغ من أعماق قلب يتذكر ،  
والنورس العملاق ينهض العقول .  
وهذا - دائماً - السيل الجياش الجارف ،  
وهذا - دائماً - اللقاء في العواصف ،  
وهذا - دائماً - شط الظلمات حيث لا شمس ،  
وهذا - دائماً - من خلف أعمدة الأسوار - في حجرات السجون -  
هو الأفق الذي يتراجع ، يتراجع القهقري أمام العيون .

وفي بعض رواه الشعرية أبشع صور الواقع ، يرى فيها إنسان العصر  
ميت الروح ، نهياً لريح الدمار ، لا يرى وجهاً لوجه سوى شبح الفزع

يهلده ، ويهلده به عصرأ أخفق فيه العلم ، وأخفقت جهود الإنسانية في إسعاد الإنسان . والشاعر يزي الحقائق ويجلوها ، ويتأملها عن بعد . إنه الصوفي الذي يعلم أن لا صوفية . ولكنه في خلوة تفكيره موقن أن لا دواء للإنسانية سوى هذه الروحية ، لو كان من سبيل لايجادها . تلك هي خواطر الشاعر في قصيدته : « هذا هو الإنسان » من ديوان له عنوانه : « نحن ورقي » وهي :

رأيت الإنسان .

لم أر الإنسان الشبيه بطائر البحر ، يحتضن الأمواج ، وينطلق سريعاً ،  
فوق البحر اللانهائي ،

بل رأيت الإنسان ذا المشعل الواهن ، أزور يتحسس طريقه ،

يجد جد برغوث يقفز ، ولكن قفزته رهن قيد القوائين . .

لم أسمع الإنسان ذا العيون الرطبة من التقوى ،

يقول للشعبان الذي يلدغه لدغة الموت :

ليتلك تولد من جديد إنساناً وتقرأ كتب « الفيدا » ،

ولكني سمعت الإنسان عربية ثقيلة ، يسحق — في ركضه — المحتضرين

والموتى ولا يلتفت .

يشمخ بأنفه ، كأنه جوجو قرصان « الفيكنجس » ،

ولكن لا ينظر إلى السماء موطن الآلهة ،

بل ينظر إلى السماء المريية ،

حيث يتوقع ان ينطلق منها كل لحظة ، آلات سواراة لا تهدأ ،

تحمل القنابل المقتدرة .

زرقة الإجهاد حول محاجرهم أوسع من عينيه .

والوحش يغطيه أغزر من معطفه ،

ولكن خوذته دائماً صلبة . .

لم أر الإنسان الوديع ذا الكنز الخيالي ،

في كل مساء يستطيع أن ينام في حضن جهده الحبيب ،  
ولكن رأيت مضطرباً عبوساً صلفاً .  
إطار ضحكاته ذو قوى فسيحة ، ولكنه كلوب .  
عادته المتأصلة تشد به إلى طريق أعوج الخطوط لا يستقيم . .  
همومه هي أبنائه الحقيقيون . .  
منذ زمن بعيد لم تعد الشمس تدور حول الأرض ، بل العكس ،  
ثم كان عليه - بعد ذلك - أن يكون من سلالة قرد . .  
ويظل يضطرب كلهب يضطرم . .  
ولكن تمثال البرد المشوه خيء تحت جلده .  
لم أر الإنسان الذي يعتمد بالإنسان . .  
بل رأيت مكتوباً : « هنا » يسحق الناس ، هنا يسحقون . .  
وهناك تفرع رعوهم .  
والإنسان دائماً هو الذي يستغل في الحالتين .  
يوطأ بالأقدام كأنه طريق ، ومع ذلك يخلم نفس الغاية .  
لم أر الإنسان يستجمع خواطره ليتأمل في وجوده العجيب ،  
ولكني رأيت الإنسان يستجمع القوى كتمساح ، يرقب - بعينه  
الثلجيتين - فريسته في طريقها إليه ،  
وحقاً كان ينتظرها من طرف غدارته الطويل .  
على أن القنابل المتساقطة حونه كانت دائماً أكثر منعة ،  
لها في أطرافها غطاء محكم الصنع ، ذو صلابة لا تقهر . .  
لم أر الإنسان ينشر من حوله وعى الحياة السعيدة ،  
ولكني رأيت الإنسان آلة ذات محركين . .  
تنشر من حولهما الرعب الوحشي والآلات المفترسة . .

وعمر الإنسان — حين عرفته — يقرب من مائة ألف سنة ، يقدر أن يتم  
في يسر دورته حول الأرض ،  
ولكنه لم يعرف كيف يكون جاراً طيباً . . .  
كانت تطوف بين الناس حقائق موضوعية وحقائق وطنية ،  
ولكن الإنسان الحق لم ألتق به ،  
وفي كل مرة أراه يبرع في الأمور الانعكاسية التي تكاد تصدر لا عن  
وعى :

أحدهم يشعل لغافته ، والآخر يشعل مصنع النفط . . .  
لم أر الإنسان يجول في فسيح وجوده الداخلي ذى السهل والنجد ،  
ولكني رأيت يسخر اللرات ويخار الماء ،  
ويزق أجزاء اللرات على غير يقين من وجودها . . .  
ويتأمل بمجهره في معدته وفي أحشائه وفي عظام جسمه . . .  
يبحث عن ذات نفسه في أجزائه ،  
في أفكار انعكاسية كالكلب .

لم أستمع إلى غناء الإنسان ، غناء التأمل في العوالم ، غناء الفلك ، غناء  
الفضاء الرحب ، غناء الأمل الأبدي . . .  
ولكني سمعت غناؤه شبيهاً بسخرية مرة أو برجفة التشنج .

ثم هذه تجربة أخرى لنفس الشاعر ، تبدو ذاتية محضة ، ولكنه يقصد  
فيها إلى التعمق في أطواء النفس ، فيما فيها من شر لا تخلو منه الصفاة ، مبيناً  
مسلكه العدائي المسالم تجاه أعدائه ، في قصيدة : « الأطماع الراضية » ،  
من نفس ديوانه السابق الذكر : « الحياة في الأطواء » ، وفي هذه القصيدة  
سخرية مرة ، تذكر بسخرية « فولتير » . وفيها يقول :

قلما صنعت في حياتي شراً بانسان .

فليس لدى من الشر سوى الرغبة فيه ، ومرعان ما تمحي ،  
قد ارتضيتها .



في الحياة لا يحقق المرء ما يريد . قد تظن أن ستكون سعيداً بحادث قتل ،  
يقضى فيه على أعدائك الخمسة ، لكنهم سيخلقون لك متاعب وآلاماً ،  
وشر المصائب ما يأتي من الموتى ، بعد أن بدل في القضاء عليهم كبير  
جهد ،

على أن في تنفيذ هذا القضاء ما به يظل تائياً عن الكمال ،  
ولكن بطريقي أستطيع القضاء عليهم مرتين وعشرين وأكثر .  
وفي كل مرة يتقدم إلى نفس الشخص . .  
محلومه البغيض ، أدفعه ليغوص في كتفيه ،  
حتى يعقب الموت . .  
فاذا غشيه برد العدم ،  
قد يبدو لي أن ميتته تلك ينقصها شيء من الدقة كي تم كما أشتهى ،  
فأنهضه ثانية في الحال ، لأقتله من جديد . .  
قتلة لا يشوبها نقص ،  
لهذا - وحقاً ما أقول - لا أفعل شراً بأحد ، حتى بأعدائي ،  
بل أحفظ بهم ، أمتع بمنظرهم ،  
حيث أقامهم بما يستحقون من جزاء ،  
مع العناية كل العناية بهذا اللقاء . .  
ومع الاستهتار عن عمد ( وبدونه يضيع فن اللقاء ) ،  
ومع ضروب الإصلاح والتكرار في إجراء الجزاء ،  
وهكذا يتندر من أكون لديهم مثار شكاة ، إلا من أولئك الذين يأتون  
في غلظة ، يرتمون في طريقي ،  
وحتى أولئك . .

وأفرغ قلبي - من حين لحين - من كل خبث ، ليتفتح للطيبة ،  
حتى يمكن أن أوّتمن على فتاة صغيرة بضع ساعات ،  
قد لا يصلها مني شر . ومن يدري ؟  
لعلها تتركني آسفة .

والشاعر يهرب من واقعه في رحلاته ، ولكن هربه ، أبعد ما يكون من  
الهرب الروماتيكى ، إنه لا يهرب من الواقع إلا ليعود إليه ، ليصور أن  
الناس أبه مغربون ، في شبه منفى أبدي .

وفي شعره ذى الطابع الموضوعى صدى أحداث الحرب التى عاشها .  
ونذكر أخيراً شاهداً على ذلك ما نقتبسه هنا من قصيدة له عنوانها : « رسالة »  
من مجموعة قصائد له عنوانها : متاهة ، ومما قاله فيها ، وهى من الشعر الحر :

أكتب لك من بلد كان قبل ألقا . أكتب لك من بلد المعطف والظل .

نحن نعيش منذ سنين ، نعيش في برج مرادق الحداد .

أف ! يا للصيف ! صيف مسوم ، ومنذ ذلك الوقت ،

أصبحت الحياة يوماً مبكروراً ، يوم الذكريات المطرزة . .

السلك المصيد يفكر في الماء ما استطاع ، ما استطاع ،

أليس ذلك طبيعياً ؟

على قمة منحدر جبلى ، تسلت طعنة حربة . على أثرها تغيرت حياة  
كاملة .

لحظة تفتح باب المعبد .



السحب تمضى

السحب ذات الحواشى من الجلاميد ،

السحب التى حواشها سمكات قد نفاها الصائد من الماء .

ونحن ، مثل هذه السحب ، تمضى ،

مخشون بقوى الألم الفارغة .

لم نعد نحب النهار فللنهار عواء . ولم نعد نحب الليل ، غشيته المموم .

ألف صوت تغوص بنا . لا صوت إليه نستند . جهدت جلودنا من

وجهنا الشاحب . .

الأحداث فسيحة . والليل كذلك فسيح ، لكن ماذا يستطيع الليل ؟

ألف نجم من نجوم الليل لا تضىء سريراً واحداً .

من كانوا يعرفون لم تعد لهم معرفة . يقفزون مع القطار ،

ويتلحرجون مع العجلة .

« الاحتفاظ بذات النفس فيما تملك النفس ؟ »

لا تفكر في هذا ! لا وجود للمنزل المنعزل في جزيرة البيغاوات !

\* \* \*

لم نعد نتعارف في الصمت ، ولم نعد نتعارف في صنوف العواء ،

ولا في مغاورنا ، ولا في حركات الغرباء ،

ومن حولنا الريف مستهتر ، والسماء بدون مأرب .

رأينا أنفسنا في مرآة الموت ، رأينا أنفسنا في الدلاء اللعينة ،

من الدم المراق ، والانطلاقة المبتورة ،

في المرآة السوداء ، مرآة المهانة .

وعدنا إلى منابع الدم .

ويقصد الشاعر بهذه منابع الدم ، منابع النفس الآتية في الانسان

الحديث ، منابع الإرادة المشلولة .

وهذا شاعر في رؤاه القائمة يتحاشى أن يصرخ بمعنى ذهني لتجاربه

وصوره ، إنه مجرد شاهد على ما يقول . وعلى القارئ أن يقف على حقيقة

الموقف في هذه التجارب . وهذه التجارب تدور حول لا نهائية منطقة المنفى

والألم للإنسان الحديث ، واللا نهائية الخطيرة لقوى الإنسان الفكرية وحريته .

وهذا الشاعر يمثل على طريقته جانباً من الاتجاه العام للشعر الفرنسي

المعاصر ، ولاستكمال هذه الجوانب التي أشرنا إليها في صدر هذه الصفحات ،

علينا أن نسوق نماذج لشعراء آخرين ، مبيينين من خلالها طريقتهم في التصوير

وموقفهم ، وهذا ما سنحاوله في الفصل القادم .

## حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر

على الرغم من الإطار الواقعي الفسيح الذي يلتقي في دائرته كبار شعراء فرنسا المعاصرين ، تتنوع اتجاهاتهم تنوعاً كبيراً ، على أنهم يتميزون مع ذلك عن أسلافهم الأقبصين من شعراء ما قبل الرمزية ، وذلك أن الشعر الفرنسي المعاصر احتفظ بكثير من الوسائل الفنية الرمزية مثل الموسيقى الحرة الصادقة التراسل مع المعنى ، ومثل تراسل الحواس ، وغموض التجارب بالقاء الأضواء على بعض جوانبها وترك الجوانب الأخرى ترجع في ظلال الغموض بحيث لا يصل الغموض إلى الإبهام والألغاز . كما ورث هذا الشعر من السريالية تراسل المركبات لتسفر عن معنى غريب عميق ، وتلاقى الأضداد عند نقطة إيجابية تعجز اللغة - من حيث وضعها - عن التعبير عنها . ثم بقي هذا الشعر مع ذلك في دائرة الواقع ليوثق صلته بجمهوره ، ولكن أي جمهور ! ! إنه جمهور جديد مختلف في ذوقه ونوع غذائه الفني عن جمهور ما قبل الرمزية . بحيث لو تصورنا أن بعض أفراد الجمهور الكلاسيكي أو الرومانتيكي قد بعثوا ، ليقروا هذا الشعر لعدوه رطانة ، وأنكروه جملة ، على نحو ما ينظر كثير من معاصرينا لشعرنا الحديث المعاصر في كثير من تجاربه .

وفي الصفحات السابقة رأينا اتجاهاً من هذا الشعر ذي الطابع الواقعي ، البالغ التشاؤم ، المتعالي مع ذلك في صورته ، والذي يشهد على إنسانية في طريق الإنحدار ، شهادة المسجل للأساتما في مرارة كشف عنها صور موضوعية محضة . وأوردنا له نماذج .

وتتحدث الآن عن مثل فريد آخر يمثل اتجاهاً جديداً في الشعر المعاصر ، ذلك هو اتجاه الشاعر « جاك بريفيير » ، الذي ولد عام ١٩٠٠ ، واشترك في الحركة السريالية في أول عهده بالشعر ، ولكنه ما لبث أن استقل عنها ، وإن احتفظ بكثير من وسائلها الفنية .

ووجه الجدة في اتجاه هذا الشاعر أنه أنزل الشعر من الأجواء العليا التي كان يخلق فيها ، فجعله في متناول الشعب ، ولذا كان أكثر شعراء فرنسا جمهوراً ، فاسمه يتردد على ألسنة أكثر الناس ، وتلقى كتبه رواجاً متقطع النظر . وقد كان على رأس شعراء فرنسا المعاصرين الذين قضوا على القطيعة التي كانت بين الشعراء والقراء منذ الرمزية ، فحمل هذا الجمهور - على اختلاف درجات تفكيره وثقافته - على الإهتمام بالشعر . وذلك أنه أضفى على شعره صبغة شعبية بالغة البساطة في مظهرها ، حتى ليخيل للقارئ أنها لغة الحديث العادي ، ولكن الجهد الفني نجىء تشف عنه هذه السهولة في الصياغة ، سهولة ينساب بها الكلام انسياقاً يقرب من النثر ، ولكن وراءه روحاً شعرية دقيقة فريدة ، ولذا اجتذب هذا الشاعر إليه من كانوا يشرحون على الشعر الحديث ، ويعدون مجرد مهارة لفظية ، أو براعة فنية ، أو رياضة لغوية .

وهذا الشاعر يمثل خير تمثيل الاتجاه الواقعي ، فهو يعيش بشعره في عصره ، لا يستديره ولا يتعالى عليه . ويستمد تجاربه من المناظر التي يراها ، والأحداث التي يعيشها ، وظواهر العصر الحديث التي يتمثلها ، وهو يقول في إحدى قصائده :

« يا أبانا الذي في السموات ، لتظل فيها ، ولنبق نحن على الأرض ، التي هي أحياناً جسد جميلة » .

وهذه المناظر والمشاهد المألوفة هي عند الشاعر « بنور الحقيقة » ، ومجلى الجمال أو مثار الاعتبار :

« الماء ينساب ، والليل يحن ، والمحبون يتعاقبون في الظلام ، يفترس بعضهم بعضاً بالعيون ، والعاصفة تهباً للهبوب ، والمرأة تضع أصباغ الجمال ، والفقير يدعى الشيخوخة ، والشيخ يتذكر أنه كان سعيداً . . . » .

ويحنو الشاعر على هذه المناظر حنو المستبصر ، وقلما يصور من خلالها ابتهاجاً عابراً ، ولكنه في أكثر الأحيان يجعلها تشف عن روح العصر كله :

السعادة المتأبئية ، والصدقة المعوقة ، وأشباح الظلم ، والبؤس ، وماسى الحرب ، وترهات المجتمع ، وبتراعى للقارىء من وراء ذلك أهم ظاهرة فى العصور وهى « القلق » الذى شغل فلاسفة الغرب المعاصرين ، وبخاصة القرنين . .

ومبعث هذا القلق هو نضج الوعى الفردى وعبء الحوادث الاجتماعية مما أرفف شعور المرء بمحيم الآخرين . وقد انفرد الشاعر بتصوير هذا القلق فى لغة يسيرة لا تعقد فيها ، كأنها الطفولة براءة ، يطوف بها على أدواء العصر طواف الكريم ، فى خفة لا تخلو من استخفاف ، وفى بسمة مرة يقطر منها البكاء يحمل أبا الشاعر حملة انتقام قد نخلت من الموجدة ، فهو يقول :

« لم أكتب قط كلمة الحقد » . .

فهو انتقام الكريم الذى يريد أن يكشف عن المؤامرة المدبرة ضد سعادة الإنسان ، من أولئك الذين يقبلون من شقاء الآخرين .

وفى تصوير ذلك كله يتحاشى الشاعر جهده أن يقف وقوفاً سافراً عند الأحداث الكبيرة العابرة ، أو يتغنى بالمناسبات الاجتماعية ، ولكنها اللمحات الإنسانية العامة الخالدة المعانى ، يراها من خلال ما يجيش به العصر من أمور مكرورة فى العصر الحديث ، يستوحىها الشاعر دلالات اجتماعية وفردية عميقة ، ويطوعها للتعبير عن رضاه أو سخطه أو تمرده الاجتماعى والميتافيزيقى .

وبهنا بخاصة أن نقف عند وسائله الفنية الجديدة ، وأن تمثل لها من تجاربه الشعرية : فهو يعتمد على التكرار والتعداد ونوع من الطباق فى تصويره . ويتعمد فى تكراره للألفاظ أن يحفر بها فى الوعى طريقاً منتظماً للغاية التى يقصد إلى قيادة القارىء إليها . ويمضى فى تعداده لشئون الحياة إلى حد إملال من لا يفطنون لمقصده . ولكنه يبث فيه ملحاً وطرائف لاذعة تجعل منه تصويراً واقعياً يرمى إلى الغاية منه . أما الطباق فيجب أن نفهمه على نحو أرحب مما حصره فيه قدامى نقادنا ، وأقصد به هنا « المفارقات التصويرية » للشاعر فيه طرق متعددة ، منها مقابلة مجموعة صور متشابهة بمجموعة صور

أخرى متشابهة أيضاً ، بحيث تضاد المجموعة الأولى مع المجموعة الثانية ، ويسفر هذا التضاد في ذاته عن المعاني الإجتماعية والمفارقات الإنسانية ، ويدع الشاعر للقارئ أمر استنتاج هذه المعاني من استعراض هاتين المجموعتين ، دون أن يتدخل تدخل سافراً ، بل يظل موضوعياً في تصويره .

والوسائل الفنية السابقة أظهر ما تكون في قصيدته التي عنوانها « عشاء من رعوس » التي نشرها الشاعر عام ١٩٣١ ، ثم احتواها ديوانه الذي عنوانه : « أقوال » ، وقد نشره عام ١٩٤٦ ، وكانت هذه القصيدة بدء شهرة الشاعر . وفيها يستعرض الشاعر موكبين من المجتمع ، موكب الرسميين المعوقين المستغلين ، ترى فيهم من القضاة ورجال الدين والأكاديميين الذين يسعدون على حساب مجموعة من الناس هم الموكب الثاني ، وهؤلاء يعيشون في جهد عيش تدفعهم إليه الجماعة الأولى ، فهم بين الكد الذي يأكل الأجسام وملال السأم الذي يرتق العيش ، حتى يصبح عيشهم يوماً مكروراً ، فلا يفرقوا بين يوم وآخر ولا بين العشية والضحى . ومن استعراض جماعة الموكبين يستوحى القارئ ما يشف عنه التصوير من هجاء اجتماعي مقلد .

والقصيدة طويلة مليئة بالتعبيرات الموضوعية والإشارات الأدبية التي تملح في لغة الأصل ، وتفقد كثيراً من رونقها بترجمتها ، ولذا نقتصر منها على ترجمة ما يكفي شواهد على وسائل الشاعر الفنية التي أوضحناها :

« هؤلاء الذين هم في صورة المتقين . .

هؤلاء الذين هم في صورة المحافظين . .

هؤلاء الذين يفتتحون . .

هؤلاء الذين يعتقدون . .

هؤلاء الذين يعتقدون أنهم يعتقدون

هؤلاء الذين ينطقون

هؤلاء ذرو الأعلام

هؤلاء ذرو البطون

هؤلاء الذين يعرفون كيف يمزقون الدجاجة المطهورة ..  
هؤلاء الصلح من داخل رءوسهم ..  
هؤلاء الذين يسلمون المدافع للأطفال ..  
هؤلاء الذين يسلمون الأطفال للمدافع ..  
هؤلاء الذين يطفون ولا يغوصون ..  
هؤلاء الذين تمنعهم أجنحتهم العملاقة من الطيران  
هؤلاء الذين يضعون قناع ذئب على وجوههم حين يأكلون الخراف  
هؤلاء الذين يزعمون أنباء فرنسا أفارويق  
هؤلاء الذين يعدون ، ويطيرون ، وينتقمون ، كل هؤلاء  
وكثير غيرهم كانوا يسلطون محومين قصر « الاليزيه »  
بين الحصى ويرفض من وقع أقدامهم  
كل هؤلاء كانوا يتزاحمون ، ويسرعون  
إذا كان هناك عشاء كبير من رعوس ، وكل منهم اتخذ لنفسه الرأس  
الذي كان يشتهي .

والقائمة الاجتماعية السابقة تؤلف وحدة تتلاءم تلاؤم الأصدقاء مع أفراد  
المركب الثاني الذي يصوره الشاعر بنفس الطرق الفنية قائلا :

« هؤلاء الذين يعملون في المنجم ..  
هؤلاء الذين يشربون الزجاجات فارغة في حين يشربها الآخرون مليئة ..  
هؤلاء الذين يحلبون الأبقار ولا يشربون الألبان ..  
هؤلاء الذين يبصقون رثهم في « المترو »  
هؤلاء الذين لا يعرفون ما يجب أن يقال  
هؤلاء الذين لديهم من القول أكثر مما يستطيعون أن يقولوا  
هؤلاء الذين علام جهد العمل  
هؤلاء الذين ليس لهم من عمل  
هؤلاء الذين يبحثون عن عمل  
هؤلاء الذين عنه لا يبحثون .. »



هولاء الذين خبزهم البيومي أصبح أسبوعياً نسبياً  
هولاء الذين يشتهون أن يأكلوا ليعيشوا . .  
هولاء الذين لم يروا قط البحر  
هولاء الذين يشمون نسيج الكتان لأنهم يصنعونه  
هولاء الموكولون بالأفق الأزرق . .  
هولاء الذين يهرمون قبل سواهم  
هولاء الذين لم يخفضوا رءوسهم ليجمعوا إبرة  
هولاء الذين يتفجرون سائماً يوم الأحد بعد الظهر ، لأنهم يرون مقدم  
الاثنين والثلاثاء والأربعاء والخميس والجمعة والسبت والأحد  
بعد الظهر . . . »

وإلى جانب الوسائل التصويرية السابقة قد يلجأ هذا الشاعر إلى وسيلة  
قديمية ، هي الصور المقترن بعضها ببعض ، ولكنه يقرنها بوصفها أضداداً ،  
فيوقع بينها نوعاً من المفارقة أيضاً ، ثم ينمى هذه المفارقة بين الصورتين  
المقترنتين ، فتجمع بين التشبيه التقليدي والطباق ، بحيث يتولد عن ذلك  
إحاء بالمعنى الرمزي المقصود . ومثال ذلك قصيدته التي عنوانها : « لكى  
تضحك في المجتمعات » . والمعنى الذي يريده هو أن من يبغض المجتمعات  
البراقة المستعلية يستطيع أن يروض جماحها ، ليستمتع بما يريد ، ولكن في  
حذر مروض الوحوش ، وهذه القصيدة مأخوذة من ديوانه « مناظر »  
وفيها يقول :

« وضع المروض رأسه  
في حلقوم الأسد  
أما أنا  
فلم أضع سوى إصبعين  
في حلق عليه المجتمع  
ولم أدع له وقتاً  
كى يعضنى  
فلم يفعل سوى

أن قاء عاويا  
قليلاً من مائل مرارته الذهبية الغضوب  
التي يصر عليها إصراراً  
كفى ينجح في لعب دوره  
نفعاً وتسلياً  
وغسلت إصبعي في عناية  
في قدح من دم المزاج الراضى المعتدل  
ولكل امرئ مضمار أعباه .

ومما سبق من أمثلة ، يبين منهج الشاعر الفني في التقسيم والتفريق ،  
وتقريب المتباعدات . وفي أكثر الأحيان لا يلجأ الشاعر إلى الصور المقرونة  
المتقابلة ، ولكنه يجدد في طريقة تصويره تجديداً فريداً ، فيأتي بصور  
متلاحقة متتابعة ، هي صور الحياة اليومية المألوفة ، وقوة المجاز فيها لا تأتي  
من الوقوف عند كل منها على حدة ، وإنما تأتي من تتبعها في تلاحقها ،  
فهي نوع من مجاز جديد ، أطلق عليه بعض النقاد : « المجاز السينائي » لأن  
صوره تسير متتابعة ، اللاحقة هي التي تعطى معنى السابقة ، وتكسبها كل  
مالها من حيوية .

وهي صور لا حياة فيها إلا في الحركة ، ينتقل بها الشاعر من شيء إلى  
شيء ، ومن منظر إلى آخر ، في يسر النثر ، ومظهر الذي يسرد ويعدد ،  
ولكن قوة السبك ، ودقة الاختيار ، وجهد الفنان ، يبين في نظامها ووضعها ،  
فتوحى أقوى إيجاء بما تعجز عنه العبارات الخطائية أو المجازية ذات الألوان  
المتألقة . وما أشبه الشاعر بمخرج سينائي ، يظهر فنه في صنعة الأسرة التي  
لا تصنع فيها ، وفي هذه الحال لا تتضاد « المفارقات التصويرية » ، ولكن  
تتكامل في إخراج الصورة الكبرى للقصيدة ، وتظل القصيدة ذات صبغة  
موضوعية . فعناها وراء الصور الجزئية المعروضة .

ويتجلى ذلك في قصيدة وصف فيها الشاعر أيام الحرب العالمية التي عاشها ،

وعانى بؤسها ، وعنوانها « عبث في عبث » ، من ديوانه « مناظر » أيضاً ،  
وفيهما يقول :

« عجوز يعوى عواء الموت  
يعبر الميدان يدفع بطوق من حديد  
ويصبح : بالشتاء ، قد انتهى كل شيء ..  
قد نضج الطعام ، وترك اللاعبون زهر الرد  
وفرغ المصلون من صلاتهم وقضى الأمر  
ولعب الممثلون الرواية ، وأسدل الستار  
عبثاً في عبث

\* \* \*

وينادى أصدقاء طيبون يبغضونى كل البغض . .  
وأصدقاء قدماء ، قد أثقلت البداية خطاهم ، يلحظونى ..  
ويتوسلون إلى أن أفهم كل ما فهموه  
عبثاً في عبث

\* \* \*

وأصدقاء خلص قد ماتوا جميعاً بضربة واحدة  
وآخرون مازالوا أحياء يضحكون من صميم قلوبهم  
ويناديهم الآخرون كما ينادونى  
عبثاً في عبث

الآخرون الذين ماتوا سلفاً وهم أحياء  
والذين يلبسون الحداد على أحلام طفولتهم  
وهؤلاء صفوة مستقيمة مهذبة  
يجهلون جهد الموت في التنبؤ بما سيكون  
والطريق المستقيم والسبيل المرسوم  
قد آن أن تثوب إلى الرشد  
ومن وسط ملتقى الطرق

( م ٩ - دراسات وتماذج )

( دراسات ومناظر - ٥٥ )

قد سمع الناس الضير  
وعما قريب تغلق الخلدائق  
وتضرب الدفوف بصوتها المشوب  
عبثاً في عبث  
وتظل الحديقة مفتوحة لمن كان يهواها .

وغالباً ما يضيف الشاعر وسيلة فنية أخرى إلى طرائفه السابقة ، هي القصص التي به تكمل هذه المحازات « السينائية » التي أشرنا إليها . ونضرب لذلك مثلاً قصيدة له مأخوذة كذلك من ديوانه « مناظر » ، تبدو فيها مرارة شعوره بالأحداث الرهيبة التي لا يعرف المرء ما تأتها ، وكانت من آثار المأساة الحمقاء للحرب التي تحطمت على مخزتها آمال مرهفي الحس ممن كانوا يحلمون بالسعادة ، وعنوان القصيدة « ضحايا رصف الحس » ، وهي :

« اشترى امرؤ صحيفة ، ورمى بها ، بعد أن جاب عنواناتها بنظراته  
فجرى آخر وراءه ولحق به :

- « أبا السيد ، قد سقطت منك صحيفتك »

- « شكراً » ، هكذا أجاب .

- صفواً ، هذا أقل ما يجب ، ويتعد .

فلا يجرؤ الرجل أن يلقي بالصحيفة من جديد ، ويقرؤها .

وبين حروفها السود على صفحاتها البيض ، يعلم خبيراً يغير مجرى عيشه  
وتخور قواه ويضطرب ، فلا يلدرى أين هو .

فيسأل عن طريقه أحد العابرين ، فيقف في بشاشة ولطف ،

يشرح له طويلاً كيف يتابع السير إلى قصده :

- « إنه قريب . . . خطوتان . . . »

وفجأة يتذكر الرجل : ليس قصده هو الذي طلب ،

بل الاتجاه المضاد هو الذي يريد .

ولكن هذا العابر يتعد ويتلفت وهو يتسم

فيتبع الرجل الطريق الذي دله عليه العابر . . .

إنه لا يستطيع سوى ذلك ، لا يمكنه أن يجرح إحساسه الرقيق  
وما هو ذا ضال في متاهة لا يستبين  
ويجن عليه الليل  
فيري امرأة لم يكن قد رآها منذ خمس سنين  
ويقرأ لها الخبر في الصحيفة  
فتلوب دموعاً وتقع بين ذراعيه  
ويشتد عليها الشقاء ، كما كانا تماماً في الماضي  
ومن جديد لم يعد الرجل والمرأة سوى شخص واحد  
يعانيان العذاب من حقائقهما الأربع .

وأخيراً نذكر للشاعر هذه القصيدة ذات الطابع القصصي الشعبي المحض  
وفيهما تقوم الملاحظة الدقيقة للتفاصيل مقام الصور البلاغية ، وهذه الصورة  
تكتسب معناها كله في الحركة والتكامل على نحو ما أوضحنا من قبل .  
وعنوان القصيدة « طعام الإفطار » من نفس ديوانه الذي سبق ذكره  
وهي :

« قد وضع القهوة في الفنجان  
ووضع اللبن في فنجان القهوة  
ووضع السكر في القهوة باللبن  
وأدار فيها  
الملعقة الصغيرة  
وشرب القهوة باللبن  
ووضع الفنجان  
دون أن يحدثني  
وأشعل لفاقة  
استدار دخانها في الهواء  
يلقى برمادها في المطفأة  
دون أن يحدثني

ودون أن ينظر إلى  
ونهض  
ورضع قبعته على رأسه  
ولبس معطف المطر  
لأن السماء كانت تمطر  
ثم ذهب تحت المطر  
دون كلام  
ودون أن ينظر إلى  
أما أنا فقد أسندت رأسي إلى يدي  
وأخذت أبكي .

هذا وقد أغفلنا الحديث عن قوة الإيحاء في الموسيقى الداخلية للشعر ،  
وتواؤمها مع المعنى ، وشدها أزر التصوير الشعري ، لأن هذه خصائص  
موضوعية ، لا تتلوق إلا في لغتها الأصلية . وقد برز الشاعر فيها ، كما برز  
في طرق تصويره الفنية الدقيقة ذات الطابع الشعبي ، وكان بذلك على رأس  
اتجاه عام في الشعر الفرنسي المعاصر ، اتبعه فيه كثير من شعراء فرنسا ،  
ولم يقتصر تأثيره على شعراء قومه ، بل إنه أثر في شعرائنا كذلك ، ومن  
هؤلاء من نقل تجربته الشعرية الأخيرة ، لم يزد على أن نظمها شعراً عربياً  
وادعاهاً . وليس هذا من قبيل التأثير الحمود ، ولكنه التقليد الخاضع  
غير الأصيل . على أن الاتجاهات الحديثة للشعر الفرنسي لم تستوفها بعد ،  
فقد بقيت منها أنواع أخرى سنتحدث عنها في الفصول القادمة .

## أراجون وشعر المناسبات الإجتماعية

هذا اتجاه آخر من اتجاهات الشعر العالمي الحديث ، يمثله في الشعر الفرنسي المعاصر لويس أراجون . ذلك أنه إذا كان شعر الزلفى والتكسب قد ساد قديماً باسم المدح ، فإن شعر المناسبات الإجتماعية قد نسخه وحل محله باسم الواقعية في الشعر .

ونقصد بشعر المناسبات شعر الأحداث الجارية ، وأصدائها في النفوس ، بما لها من صبغة قومية أو سياسية . وفيها لا يتوجه الشاعر إلى ممدوح يشيد به ، أو يغض من شأن أعدائه بالمدح والقدح ، كما لا يقصد بشعره زلفى أو عطاء ، على نحو ما يرى شاعرنا :

مدحت امرأ يعطى على الحمد ماله      ومن يعط أثمان المحامد بحمد

وإنما يتوجه الشاعر بشعر المناسبات الإجتماعية إلى الشعب ، يتغنى معه بما يريد ، ويقود وعيه لتحقيق ما يستطيع . وبين الإرادة وتحقيقها في حدود الإستطاعة ، يقوم شعره بتعبئة القوى وجمع الشمل ، وتنمية المشاعر الكريمة ، وتنبية الوعي الغافل .

والذين يسرون في هذا الإتجاه من شعراء ونقاد ، إنما يدعون إليه باسم الصدق ، الصدق الواقعي ، والصدق الفني : أما صدق الواقع فإن الشعر ينقلب زيفاً ووهماً ما لم يتخذ مادته مما تجيش به الحياة من حول الشاعر . وجمال الشعر في صدق مادته وجلال موضوعه ، لا في بهرج العبارات وبريق الصور المموهة ، ولا في نزوات العواطف ، ونزق المشاعر الفردية ، وأما الصدق الفني فمرده إلى أصالة الشاعر وقدرته على نسج صوره مما يشترك فيه مع أبناء قومه ، وعيانه في ذلك غذاء شعوره وفنه . وهذا هو مصدر

مشروعية عمله الفني ، وهو خير طريق للقضاء على الجفوة بين الشعر والجمهور ، تلك الجفوة التي افتخر بها وثابر عليها الرمزيون ودعاة الشعر الخالص ، أو الشعر لذات الشعر ، والقضاء على هذه الجفوة قاسم مشترك بين « أراجون » وغيره من شعراء فرنسا ذوى النزعات الواقعية اللذين تحدثنا عنهم فى الصفحات السابقة ، وإن كان أراجون ومن حلوا حلوه يحرصون على استقاء مادة تجاربهم من الأحداث الجارية المباشرة ، تنعكس صورها فى أشعارهم . والشاعر فى نطاقها أجواء حرة فسيحة لن يضيق بها مادام صادقاً أصيلاً . فقد يتمرد فى تصويره على ما يسود من أفكار ومشاعر ، فيصور - شعرياً - ما يتفرد به دون غيره ، ويقترح بما يصوره أذن الغافلين من بنى قومه ، وقد يثور فى تصويره لشعوره من خلال الإمكانيات الشعورية المتفرقة حوله ، يبلورها ويُقودها . . ولا شك أن فى هذا نوعاً من الخليقة التعليمية يشف عنها التصوير الشعري ، فى نوع من الإلتزام يقابل التزم جمهوره كتاب القصص والمسرحيات ، وهو اتجاه لم يبدأ به أراجون منذ مارس الكتابة ، ولكنه انتهى إليه واستقر عليه ، فأصبح من أكبر دعائه فى العصر . . وله صدى لدى بعض نقادنا وشعرائنا المعاصرين . . ولهذا قصدنا إلى جلالة ونقده فى هذا الفصل .

وقد ولد أراجون فى باريس عام ١٨٩٧ ، ودرس الطب ، وكان من المؤسسين لحركة السيرالية فى بدء حياته الأدبية ، ولكنه ما لبث أن قاطعها ، وانضم إلى حزب اليسار الفرنسى ، على حين احتفظ بشعوره الوطنى المشوب ، ولذا كان هو الوحيد من بين اليساريين الذى رأس « لجنة الكتاب الوطنية » الفرنسية . وقد طرأت هذه التغييرات السياسية والأدبية على حياته عقب رحلته فى روسيا عام ١٩٣٠ ، ومنها عاد بحبيته ورفيقة حياته : « إلساتريوليه » وهى أخت قرينه الشاعر الروسى « ماياكوفسكى » رائد الاتجاه الواقعى فى الشعر الروسى بعد الثورة .

وقد اشترك أراجون فى الحرب العالمية الثانية ، وأسره الألمان ، ثم أطلقوا سراحه ، فأوى إلى جنوب فرنسا ، واشترك فى حركة المقاومة



ضد الألمان . وكان في شعره لسان حال فرنسا المهيضة ، ومن أجل حييته ورفيقة حياته : « إلسا » ألف ديوانه الذي عنوانه : « عيون إلسا » ، أصدره عام ١٩٤٢ ، كما أصدر قبله ديواناً آخر يتجلى فيه اتجاهه الوطني كذلك ، عنوانه : « كروب » عام ١٩٤١ - وفي هذين الديوانين وماتلاهما تمثل اتجاهه الواقعي الذي يهمننا فيما سنعرضه الآن .

وفي مقدمة ديوانه : « عيون إلسا » ، يدافع الشاعر عن ملهبه في الشعر ويرد على من يعيب عليه التغني بأحداث المناسبات الكبرى التي زخرت بها الحياة اليومية في تلك السنين العجاف ، وفيها تبلورت « ملحمة الإنسان الحديث » . . يقول أراجون في مقدمة ديوانه السابق الذكر : ( طالما ردد الشعراء في كل زمان : نحن نتغنى ، في حين لم يتغنوا قط على حسب ما يفهم عامة الناس . . وإنما أتغنى أنا للغناء الذي قصده « فرجيل » حين قال : « أتغنى بالإنسان وملحمة الإنسان » . هكذا تبدأ الإنياذة ، ( ملحمة فرجيل ) ، وهكذا يجب أن يبدأ كل شعر . . في هذا الإتجاه أغنى ، نعم ، وأنا على أهبة تكرر هذا النهج الذي به بدأت الملحمة الرومانية ، من أجل عصرنا ، ومن أجل بلدي . . ولم أصغ لغة شعري من أجل شيء سوى هذا منذ زمن طويل . . أتغنى بالإنسان وملحمة الإنسان ، فيا هؤلاء الذين تجدون أني لم أحسن الغناء ، أتوسل إليكم أن تجيدوه أتم ا . . وطالما طلبت إلى أصدقائي منذ عشرين عاماً : لماذا تكتبون ؟ وإجابتي على ذلك في فرجيل ، وأغنيتي لا يمكن أن يحدد إنسان حقها في الوجود ، لأنها سلاح أيضاً للإنسان الأعزل ، بل لأنها الإنسان نفسه ، إذ لا مبرر لوجودها سوى الحياة . . أتغنى ، ولن تقوى العاصفة على أن تحجب صوت أغنيتي . . ومهما يكن من أمر غدا ، فقد استطاع انتزاع الحياة مني ، ولكن لن استطاع إطفاء لهيب أغنياتي .

في تلك السنين العجاف التي كانت فرنسا تعاني فيها ذل الاحتلال ، علا صوت للشاعر يتغنى بآلامها ، ويلتزم بهذا الغناء . . وقد يتغنى الشاعر كذلك بالعاطفة ، عاطفة الحب ، ولكنك يضمني عليها صبغة الأحداث الدامية ، فيصور الحب من خلال تلك الأحداث ، أسطورة تنساي على مجرد المشاعر

الفردية ، بل تشف عن جلال الآلام الكبيرة التي تولد من هزيمتها عناصر  
الانتصار ، وتمتّزج ، بل تتحد بحب الوطن . . . والحب السعيد كالحياة  
الرتبية ، حظه ضئيل في عالم الفن والواقع ، لا تنصهر به القلوب ، ولا تبلى به  
المشاعر السامية ، يقول الشاعر في إحدى قصائده :

« ليس من حب سعيد  
ليس من حب إلا هو أليم  
لا حب بدون جراح  
ولا حب إلا به شوب الأكدار  
لا فرق بين حبك يا حبيبي وحب الوطن  
لا حب إلا وغداؤه الدموع  
ليس من حب سعيد  
ولسكنه حبنا كلينا » .

وفي قصيدة أخرى من ديوانه « عيون إلسا » أيضاً ، يقول الشاعر على  
لسان حبيته « إلسا » مخاطبه قائلة :

« إذا أردت أن أحبك فأحمل إلى النبع الصافي  
الذي فيه ترقوى رغبات المساكين  
ولتكن قصيدتك دم جراحك  
كبناء على السقف  
يتغنى للطيور التي فقدت عشاشها  
ولتكن قصيدتك الأمل الذي يهيب بنا أن اتبعوني . . .  
والذي يمنح الأمل في العيش  
لمن يدعوهم كل ما حولهم إلى الحمام  
ولتكن قصيدتك في المواطن التي أفقرت من الحب  
حيث يعيا المسرء ويدي ، ويقضى من الزمهرير  
مثل لحسن هامس يرد الأقدام خفيفة المسير . . .  
لن تتغنى حقاً - ويعادل غناؤك الجهد -

إذا لم تنغن بمن تحلم بهم أكثر أوقاتك  
ومن ذكراهم مثل حفيف السنديان  
يستيقظ ليلاني عروقتك

فيتحدث إلى قلبك حديث الريح إلى الشراع  
وتقول لي إذا أردت مني أن أحبك - وأنا على حبك مقبلة -  
أن عليك أن تجعل ما ترنم لي من صورة  
شبهة بدودة حية في أوراق أقحوانة  
موضوعاً خيئاً في موضوع

تراوج فيه بين الحب والشمس (شمس الأمل) في طريقها إلى النزوح  
إذا كانت كل عاطفة تهل من إخفاقتها  
ريا بجلالها وأسطورتها وخلودها  
فيوم عذابها الجاهد هو يوم عيدها ،

وهكذا يرى الشاعر أن الحب الذي يصوره يجب أن يشف عن حب  
أكبر ، هو حب الوطن ، لأنه حب اصطنع بالآلام الوطن الجريح . . وهو  
حب بائس ، ولكن الآلام تدفع إلى الكفاح ، وكما يحيا الحب عذباً على  
العذاب ، كذلك يحيا الوطن على الاستشهاد .

وواضح أن الشاعر يجحد الشعر الخالص ، كما ينكر الغناء لذات الغناء ،  
وله قصيدة عنوانها : « فن الشعر » في ديوانه السابق الذكر ، ينظم فيها مبادئه  
التي يستحق بها الشعر أن يعتد به ، وهي معارضة من الشاعر للرمزيين في  
دعوتهم إلى خلوص الشعر لذاته ، بل هي مناقضة لقصيدة « بول فرلين »  
الرمزي التي تحمل نفس العنوان .

وفي هذه القصيدة يعيب أراجون من يغفلون في شعرهم تصوير المآسي  
الوطنية ، كما ينال ممن لا يسلكون مسلكه في الشعر ، وفيها يقول :

« من أجل أصدقائي الموتى في شهر مايو  
ومن أجلهم وحدهم منذ الآن

ليتوافر لقوافي مصر الجمال  
جمال اللعوم فوق السلاح  
أما الأحياء الذين يتغيرون مع الريح  
فلاشهر لهم في هذه القوافي  
سلاحاً أبيض حاداً من تأنيب الضمير  
كلمات متزاوجة ، وكلمات جريئة  
وقواف تصبح فيها الجريمة  
لها في صميم المأساة  
أثر تحرير الماء الجياش في وقع الخاديف  
مبتذلة كالمطر ، أو كلوح الزجاج  
هي المرأة في معبر الطريق  
أو الزهرة تحتضر على أذيال حناء . .  
أو القمر في نسيل الماء  
أو أريج الذكريات  
أيها القوافي ، أيها القوافي التي فيها أشعر  
بالحرارة الحمراء ، حرارة الدم  
ذكرينا بأننا وحشيون كأننا الناس  
وعنلما نخور عز منا أيقظنا من النسيان  
أوقدى المصباح المطلقاً ، نحيط به لوحات زجاج فارغ  
إنني أردد دائماً غنائى  
بين موتى شهر مايو ، أصدقائى . .

وبمثل هذه القصيدة وسابقتها ، يمثل الشاعر جماعة الملتزمين في الشعر ،  
شعر المناسبات ذى الطابع الإجماعى والصبغة السياسية . . والنجاح في شعر  
المناسبات ليس يسيراً ، بل هو في أكثر الأحيان مقبرة للمواهب ، ومزلة  
ينحدر بها الشعر إلى مستوى المذائع قديماً ، أو يصير نوعاً من الدعاية المباشرة  
التي لا تغنى الشعر ، ولا تدعم القضايا التي تصورها . . وأخطر ما يتعرض له

شعر المناسبات هو تناول الموضوعات تناولاً مباشراً . . لأن الشعر في مفهومه الحديث يتطلب تصويراً يدخل في باب الأسطورة التي تكسب الألفاظ والعبارات أقصى ما لها من قدرة على بعث الصور ، فتبعد عن مجال التجريد ، كما تبعد عن السرد والتصريح ، ثم إن شعر المناسبات يتطلب كذلك أن تشف الأحداث الخاصة في التصوير عن مشاعر إنسانية خالدة تترامى على أفق الموضوعات والأحداث الجارية . . ولهذا كان يلجأ أراجون غالباً إلى خلق أسطورة يبيت في قلبها الصورة العابرة-لشكواه ، وفي ديوانه « كروب » الذي صدر عام ١٩٤١ ، قصيدة عنونها « ريتشارد الثاني لعام ١٩٤٠ » ، إشارة إلى ذلك الملك البائس الذي صورته شكسبير في مسرحيته الشهيرة ، وقد كان ضحية بطانة السوء يقابل الشاعر بينه وبين حال فرنسا التي سقطت في يد أعدائها بجريرة أهلها من أهل السوء . . ومن خلال هذه الصورة الموحية ، يعبر أراجون عن ضياع فرنسا بالإحتلال الألماني عام ١٩٤٠ - وفيها يقول :

« وطني زورق  
هجره المحذاف  
وأنا شبيه بذلك الملك  
أبأس من البؤس  
أظل ملكاً ، ولكن لا أملك سوى آلامى

\* \* \*

لم تعد الحياة سوى خديعة  
نعيا الريح بتجفيف الدموع  
على أن أبغض كل ما أحب  
وأمنح كل ما لم يعد لي  
وأظل ملكاً ولكن لا أملك سوى آلامى

\* \* \*

للقلب أن يقف نبضه  
وللدم أن يسيل بارداً لا حرارة فيه  
لم يعد اثنان واثنتان تساوي أربعاً  
في لعب اللصوص العابثين  
وأظل ملكاً ولكن لا أملك سوى آلامى

\* \* \*

لتمت الشمس أو تولد  
فقد فقدت السماء ألوانها  
أى باريس شبانى الحسانى  
ويا ربيع الزهور ، وداعاً !  
سأظل ملكاً ، لكن لا أملك سوى آلامى

\* \* \*

اهربى من الغابات والينابيع  
واصمى أيتها الطيور المتشجرة  
فقد أظلك عهد الصائد  
سأظل ملكاً ، لكن لا أملك سوى آلامى

وفن الشعر لدى هذا الشاعر نوع من « كيمياء » القول ، « يحيل صنوف  
الضعف جمالا » . وحرية الشاعر فى الصياغة محددة بالتصرف فى ترتيب  
الكلمات بحيث تكسبها قوة فى التصوير ، وقوة الموسيقى ، مع اختيار جوانب  
أسطورية للحادثة موضوع التجربة . ولا يبيح أراجون بعد ذلك أن يلجأ الشاعر  
إلى الشعر الحر . فللقافية التقليدية عنده جلالها وقداستها الفنية . . . ويصوغ  
الشاعر فى القوالب القديمة أفكاره الجديدة . . . ولا مانع من أن تتعدد القافية  
أحياناً فى داخل البيت الواحد . . . وهذه القافية الداخلية تزيد قوة الموسيقى  
إذا اتسقت مع الصورة . . . وإذا تعدى الشاعر هذه الحدود فى الوزن والقافية  
انقلبت حرته فوضى تفسد موسيقى الشعر ، فتصبح الأبيات عيبة كأنها  
« فم أجرد » . . .

ومن قصائد المناسبات كذلك هذه القصيدة التي تحكى مشهداً من حوادث الحرب عام ١٩٤٠ في فرنسا . وعنوانها « ليلة مايو » في ديوانه : « عيون إلسا » والعنوان نفسه يصفى على القصيدة في خيال القارئ الفرنسي طابعاً تصويرياً ، لأنه نفس عنوان قصيدة شهيرة للشاعر الرومانيكي الفرنسي الفريد دي موسيه ، حين صور مشاعره إثر كارثة عاطفية في حبه « جورج ساند » ، ولكن قصيدة أراجون واقعية محضة ، عواطفها اجتماعية ، وهذا ما يكسب عنوانها نوعاً من المقابلة ، فيه قوة المفارقة التصويرية ، وفي هذه القصيدة يقول أراجون :

« تتجنب الأشباح الطريق حيث أمر  
ولكن ضباب الحقول يتم عن أنفاسها  
والليل خفيف الوطأة فوق السهل

\*\*\*

عندما تركنا حوائط مدينة « لاباسيه »  
تراعت أضواء ضعيفة في صميم هذه الخلووات  
وعلى عشب الحفر جثا الصمت  
طيار يوذي صلواته ، ويدير  
زناد قذافته فوق مدينة « ألبير سان تازير »

\*\*\*

الأشباح الضالة تطمس آثار مسيرها  
ووقع الخطوات العديدة المعادة ينهك قوى فكرها  
ومصاييح الكتانس ترعش صاعدة في الأفق  
فوق مدينة « أراس » نهب المدرعات

\*\*\*

أيتها الدوائر الدائرة بين الحربين ، إنى أراك :  
هذه المقررة ، وهذه الربوة ،

وهنا الليلة تضاف إلى الليلة اليتيمة  
وإلى أشباح اليوم أشباح الماضي

\* \* \*

أيتها الأرواح السباوية في مدينة « فيمي »  
بعد عشرين عاماً أراك نصف موتى ،  
وأتبع طريق الفجر الدائري حول المسلة ،  
وأخاطر ضارباً حيث تسبرون  
مضطربى النوم لم تحسن دفنكم  
يتشابه الأحياء والموتى إذا ارتعدوا  
فالأحياء موتى ينامون في مخادعهم  
هذه الليلة ، الأحياء موتى يعوزهم الدفن  
والأموات يقضى يرعدون كالأحياء  
أوقد جن الليل مطبقاً ، ليلاً أدياً ؟  
أى « موسيه » ! أين رحلت آلهة شعرك وطبوف خيالك ؟  
في أطواء الجواء يطوف عطر شجر القصاص .  
هذا عام ألف وتسعمائة وأربعين ، وهذه ليلة مايو .

هنا ، وعلى الرغم من مقلرة « أراجون » الشعرية التي لا ينكرها عليه  
أحد ، حتى خصومه ، لم يستطع أن ينجو دائماً من شباك الإخفاق في قصائد  
المناسبات . . فن قصائده ما يلجأ فيها إلى التصوير للأحداث مباشرة ،  
دون إضفاء ظل أسطوري يشف عنها . . فتبدو الأحداث الجارية بارزة  
نحيلة سافرة . . ومنها ما يشيد فيه صراحة بالبطولة الفردية لبعض من يعجب  
بهم . ، دون رجوع إلى أسطورة ملحمية في هذا التصوير . . على أن شعر  
المناسبات إنما يجود حين يصفى عليه الشاعر طابع المأساة ، ويصور من  
خلاله الآلام الحبيسة ، والآمال المغلولة . . ومثل هذه المشاعر هي التي



تجتمع عليها القلوب ، وتشف عن معان إنسانية وخلجات نفسية عميقة . .  
وفي مجالها يتاح للمقدرة الفنية أن تقود الوعي في ظلمات الخطوب ، وميادين  
الصراع الإجتماعي ، فإذا عمد الشاعر في المناسبات إلى التفتي بالعواطف  
الشعبية والآمال الراضية ، فإنه يقع غالباً في منزلة الغلو والإغراق ، يرضى بها  
ميول السذج ، ولكنه لا يستطيع أن يخلق بها أدباً رفيعاً ، إذ أن صور هذا  
الأدب حين تتوافر لها الأصالة والصدق إنما تنبع من الآمال النهمة والرغبات  
الجائعة التي تستجيب لها النفوس الكبيرة .



القسم الثاني  
نماذج من الشعر "دراسة ونقد"



## العطار وفلسفة التصوف

لا زال لأدب الصوفية مكانه في تاريخ الأدب العالمي ، على الرغم من مظهره السلبي لمن يقرؤه ولا يعمق النظر في دلالاته الأعمق ، ذلك أنه يظل ذا قيمة إنسانية حتى لو لم نبحث عن معانيه الخبيثة فهو أولاً تجارب حيوية صادقة لدى المتصوفة الحقيقيين السلي لم يكونوا في مذهبهم بأدعياء . ومن شأن هذه التجارب الصادقة أن تجرد في الأدب إذا صورت بقلم ذوى المواهب ، وفي هذا يفرق الأدب الصوفي عن أدب الصناعة والتكلف ، وعن أدب التكسب والربح اللئيمى به الشعر الغنائى العربى ، فاستنفذ طاقات خلاقته أو كاد يستنفدها ، كانت جذيرة لو انصرفت إلى تصوير ماعاته من شئون الحياة لعصرها ، ولو أخلصت لفكرها في تصوير ما تؤمن به من مسائل أو قضايا ، شأن الأدب الخالد في الآداب العالمية كلها ، وقد كان الصديق دعامة الأدب الصوفي في عصوره الأصيلة وكان الصديق الواقعى فيما بين الكاتب ونفسه سبيلا إلى جودة التجارب الأدبية ، ونضج تصويرها الفنى .

وكان أدب المتصوفة كذلك أهم باحث على نشأة الأدب القصصى ذى الطابع الفلسفى ، وهو الذى انفرذ الأدب الفارسى بالتوسع فيه بين الآداب الإسلامية الكبرى ، وقد كرم له كثير من كبار الصوفية جهدهم ، سواء فى صور القصص الشعرية الطويلة أم القصيرة . وفى هذه القصص بدأ مظهر أصيل للعقلية الإسلامية عربية وغير عربية ، أثرت به صنوفاً عميقة من التأثير فى السلوك الإنسانى ، وفى الحياة الإجتماعية العامة ، وأيا ما كانت نتيجة هذا التأثير ، فلا يمكن أن يمنعنا ذلك من الإعجاب بالطاقة الفنية الفريدة لدى الأصلاء من هؤلاء ، وبإخلاصهم لفنهم ومبادئهم فى وقت معاً ، وأنهم عاشوا حياتهم فى صدق بينهم وبين أنفسهم ، واختساروا - عن حرية - موقفا لهم تجاه الأحداث والناس .

ومن نواحي الدلالات العميقة الأخرى في الآداب الصوفية - التي سبقت الإشارة إليها - أن أدب هؤلاء لم يكن سلبياً في عاقبة أمره ، على الرغم من مظهره السلبي ، وطابع تشاؤمه الموغل في الحزن ، ذلك أن هذا الأدب كان هروباً من الحياة . ولكن المتصوفة عرفوا كيف يصبغون على هذا الهرب أبعاداً تتجاوز مجرد الشكوى والأنات ، وحزن الضعف والتواني ، إذ أنهم هربوا بفكرهم في المناطق العليا من أجواء الروح المتعالية . حقا لقد عزف الصوفية عن نشدان السعادة في هذه الحياة ، لأنهم يائسون من الظفر بها في هذه الحياة الدنيا ، وقد نشدوا سعادتهم في العالم الآخر ، ودعوا إلى التعجل بالرحيل من هذه الدنيا ، عازفين عن كل ما يحفل به من نشاط مادي ، ومنتعة موقوتة ، ولكنهم في تبرير مسلكهم هذا قد صوروا في صدق وروعة ما حفلت به عصورهم من شرور ومآثم ، وكانوا في هذا المجال أعمق إدراكاً وأقوى دلالة من سواهم من الكتاب والشعراء الذين جاروا عصورهم ، ومالوا المستبدين بها ، وتسروا على ما زخرت به من زيف وطمغان ، وقد كان هذا الطغيان في أكثر حالاته من المال وسلطان المال في تلك المجتمعات التي استبد فيها سلطان الفرد كما صحقت رحي الاقطاع ، وبين هذين تلاشت مواهب كثيرة ، وتبددت طاقات خلاقية وانطمست معالم الرأي السليم والفكر الناضج . ولن تجد في تاريخ الآداب الإسلامية هجاء للملوك والمستبدين أشد مما صدر عن الصوفية ، وقلما تصادف في تلك الآداب ضيقاً بالمال وعباده والمستعبدين للناس عن طريقه كما تجد في أشعار الصوفية وأدبهم كله ، هذا إلى ما قضوا به على الأثرة وحب الذات فيما صوروا ودعوا ، فعندهم أن الحب يجب أن يتسع مجاله لحب الإنسان ، وخدمته ، والثناء له أو هدايته ، دون بغض لأحد ودون انتقام من أحد . وطريق الوصول والسعادة الأبدية إنما هو في هذا الحب الرحب الفسيح ، ولم يكن تسليمهم بالشرور التي يضيق بها العالم استسلاماً ولا خنوعاً ، فإنك لتلمح وراء ذلك غضباً مشيوباً وعاطفة متقدة وحملة لا هوادة فيها على المجتمعات الآثمة الضالة بقادتها ، المفتونة بسلطان المال ، ممن نخلت جوانبهم من الرحمة والحب ، وتذكرنا هذه الخطوات الفنية في أدبهم بالآداب الرومانتيكية في ثورته على المجتمعات ، ودعوته إلى العزلة

ضيقاً بالشروور وأهلها ، واحتفاله بالحب الإنساني العام ، على نحو ما يدعو إليه فكتور هوجو في بعض أشعاره من تطهير القلب من البغضاء ، بحيث لا تقوم علاقة الفرد بغيره إلا على دعامة واحدة : « فلما أن تحب الإنسان وإما أن ترثي له » ، وفي هذا النطاق لم تخل عواطف امرئ من ضرب من التصوف . وهل كان « دانتة » إلا متصوفاً — من نوع ما — حين حفل بهذا الحب نفسه أو بحب قريب منه ، على أنه طريق الخلاص للإنسانية ، وطريق الوصول إلى الله ، في وقت معاً .

وننبه إلى أننا لا نعصم هذا التشابه بين أدب الرومانتيكيين وأدب الصوفية أو أدب دانتة ، فهناك فروق كثيرة هائلة بين هذه جميعاً ، ولسكنا نقرر أننا نستطيع أن نفهم الأدب الصوفي في ضوء عصره — من حيث مضمونه — على منهج يزيدنا علماً بعصر ذلك الأدب ، وبتياراته الإجتماعية ، وآفاته المهلكة ، حين لم يكن يتصدى لوصف هذه النزعات كلها سوى الصوفية

ونضيف إلى ذلك أنهم سموا بالجمال وإدراكه على نحو فريد يُجاوز مفهوم الجمال في الغزل الحسي والعلوي معاً . فالجمال في أدبهم مجلي التجريبيات العليا التي تنتهي في أسنى آياتها إلى العقل الأول أو القلم ، أو الله . وفي هذا الاتجاه تتجلى الرمزية الصوفية التي ترى في جمال الكائنات جمال الخالق ، فالطبيعة لها ظاهر هو الجمال الحسي ، ولكنه ليس سوى رموز ، كما ترمز الحروف المكتوبة إلى الألفاظ ، وكما ترمز الألفاظ إلى المعاني ، وهذا هو باطن الجمال الذي يجب أن توجه إلى الهيام به الهمم . وهم في هذا متأثرون بقول أفلوطين : « الطبيعة لغة عجيبة لمن يقرأها » ، وكأنتها — أمام من يقفون لدى مظهر الجمال — ليست سوى كتاب سطر بلغة لا يفهمونها ، فحظهم منه الافتتان بمظهر الحروف وتعاريفه ، وما أهونه من خطر .

وفي هذا الظاهر والباطن للطبيعة وما يؤدى إليه فهم الباطن — تنحصر الرمزية الصوفية ، وهذا ما يفرق — جوهرياً — بينها وبين الرمزية الإيحائية المذهبية التي نعرفها في الآداب العالمية منذ أواخر القرن التاسع عشر الأوروبي ولا ينبغي مجال الخلط بينهما .

ونقدم هنا العطار - فريد الدين محمد بن ابراهيم النيسابورى - من كبار شعراء الصوفية المسلمين ، وشاعرهم فى القرن السادس وأوائل القرن السابع الهجريين ( القرن الثانى عشر والقرن الثالث عشر الميلاديين ) . وهو من أوائل من فلسفوا التصوف ، فلم يقصروه على الجانب العلمى ، بل وسعوا آفاقه إلى الجانب الفلسفى النظرى . وله فى هذا المجال نظريات وتأملات عميقة ، وتقتصر هنا على ترجمة مقطوعات صغيرة له . انتظاراً للتعريف بكتابه الخالد : « منطق الطير » فى الصفحات المقبلة ، على أننا ننبه إلى أن الأسماء والشخصيات فى الحكايات التى نورد هنا كلها أسماء رمزية ، على سبيل التنظير ، حتى لو كانت أسماء الأنبياء ، وفى ضوء هذا تكتسب هذه الحكايات رمزية وعمقاً وجساراً .

- ١ -

### الحرص

كان جهول يملك حقاً من ذهب نجاه ، ومات وبقى بعده هذا الحق وبعد عام رآه ابنه فى النوم ، فى صورة جرد ، وعيناه مليئة بالدمع فى ذلك المكان الذى نجأ فيه الذهب ، يدور مسرعاً حول المكان كالجرذ فقال ابنه فى نفسه لأصنعن له سؤالاً : من أين كانت لك تلك الصورة ، اشرح لى أمرك . فأجاب : قد نجأت فى هذا الموضع ذهباً ، ولا أدرى هل اهتدى إلى طريقه أحد ؟

فقال الابن : ولسكن لم ظهرت فى شكل جرد ؟ فأجاب : كل من يتعلق قلبه بالذهب تكون هذه صورته ، فانظر لى ، واعتبر لى ، واطرح عن رأسك الهوس بالحرص على الذهب .

- ٢ -

### يعقوب

حينما افترق يوسف عن أبيه ، ابيضت عيناه يعقوب من فراقه .

قد صب محرماً من دم دموع باصرتيه ، وظل إمام يوسف على لسانه .



فأتاه جبريل قائلاً : لو مر إسم يوسف على لسانك مرة أخرى ،  
فسأشحو بعد ذلك إسمك من بين أسماء الأنبياء المرسلين .  
ومنذ أتاه هذا الأمر من الحق ، محاً إسم يوسف من على لسانه .  
على أن إسم يوسف ظل نديماً لحاظه ، فإسمه في حنايا روجه مقيم .  
ورأى يوسف أمامه في المنام ، فأراد أن يدعو إليه .  
فتذكر ما أمره به الحق ، فالتزم الصمت ذلك الهائم ، وسرعان ما محاً  
الإسم .

ولسكنه - وقد اقصرت قدرته - أرسل آهة أئمة من روح ممزقة .  
و حين محاً من نومه وتحرك في مكانه ، أتاه جبريل قائلاً : يقول لك  
الإله ، على أنك لم تحرك بإسم يوسف لسانك ، قد أطلقت في تلك اللحظة  
آهة ، وفي ثنايا هذه الآهة أنت تعلم ما كان ، فأية جدوى ، لقد نقضت  
في الحقيقة التوبة .  
لقد نال الحزن من عقلك في هذا الأمر ، فتأمل في أمر العشق ، حتى  
يصير وجدانياً .

### حب الإنسان

فقد سكران الوعي ، وغاب عنه العقل ، قد ذهب إفراطه في السكر  
برونق أمره جميعه ، ومن كثرة ما احتسى من صافي الخمر وثمالة كل لحظة ،  
فقد إحراكه كما فقد حواسه من رأسه حتى القدم .

وبلغ الحزن مداه بامرئ آخر صاح من أجله ، فاجلس هذا السكران  
في حقيبة ، ورفعه ليحمله إلى مأواه ، وإذا بسكران آخر يقدم عليه من  
الطريق المقابل ، هذا الثمل الثاني كان يتعلق بكل امرئ ، ويسرف فيما يأتي  
من مساوئ السكر ، فلما رأى السكران الأول - المحمول - سوء حال السكران  
الآخر .

قال له : أيا الشمس ! كان عليك أن تنتقص ما شربته كأسين ، حتى  
تمشى كما أمشى أنا وحدي حراً .

فقد رأى عيب الآخرين . ولم ير عيب نفسه . وليست حالنا جميعاً تربو  
على هذه الحال .

أنت ترى عيب سواك ، لأنك لست محباً ، ولا ريب أن هذه خصلة  
لا تجمل بك ولو كان لك بالحب أقل خبرة ، لا لتمتد للعيوب عنراً .

- ٤ -

#### دعوات رابعة

كانت رابعة تقول : يا عالم الأسرار ، هي لأعدائي أمر دنياهم .  
وامنح أصلقاتي دوام ثواب عقابهم ، أما أنا فإني متحررة دوماً من  
الدارين .

فإذا خلت يدي من الدنيا والآخرة ، فما أهون الأمر إذا ظفرت لحظة  
بأثسك .

ولو أني وليت وجهي شطر الدارين ، أو أردت شيئاً ماسواك ، فإني  
كافرة .

## منطق الظير للعطار

من الأهمية بمكان أن نعرف بهذا الكتاب من بين كتب الصوفية ، وهو من أشهرها وأقدمها . وعلينا - قبل هذا التعريف - أن ننبه إلى أننا يجب أن ننظر إلى القيم التي يجلوها الأدب الصوفي في قرائنها التاريخية حتى تتميز القيم الحاضرة بالغايرة وأن نستنتج من هذه القرائن الدلالات اللازمة للتعبير الفني ، لا الدلالات المباشرة التي لا يجوز فيها أدب من الآداب .

ولا ننكر أن للأدب الصوفي جانباً سلبياً في حرص أهله على الهرب من هذه الدنيا ، حيث السعادة وهم من الأوهام يساور المغترين ، في سبيل الظفر بالسعادة في العالم العلوي ، سعادة خالدة ، عن طريق العبادة والتعالي بالروح . ولم تكن هذه السلبية طابع الأدب الصوفي كله ولا ينبغي أن يصرّفنا هذا الجانب فيها عما زخر به أديها من تعال روحى عن الإسفاف ، وعن الإسفاف المادى . ثم إن هذا التعالي قد بدأ في صور الأدب الصوفي وتجاربه صادقاً أصيلاً مشبوب الطابع مما نم عن ضيق أهله بشرور مجتمعاتهم ومفاسدها . فعلى ما في الحرص على الهرب من مواجهة صعاب الحياة في مجتمعاتهم ، وعلى ما يبدو في ذلك من أثره في نشدان السعادة الذاتية ، أشع الأدب الصوفي بنوع من السخط ذى الأثر الإيجابي في تعاليه ، وبالكشف عن مساوئ اجتماعية أخذ يجلوها ، وهى نفسها التي يحمل عليها الثأرون ليقوضوها . وفي هذا المجال قد يصير طابع الناس في عاقبة الأمر سيلاً إلى الأمل ، وإلى الثورة ، والضيق بمواطن الخطل . وكثيراً ما يتجاوز اليأس والأمل في الفترات التي تمهد للثورات أو تقلعها ، بل كثيراً ما يفتن هذان الضدان في نفوس الثائرين المضحين بحملون أرواحهم على أكفهم في سبيل حياة أفضل ، فيبدو بأشدهم من القديم في صورة نقمة جارفة يستهينون فيها بالحياة في ظل القيم البالية ، ويستخفون بالحياة أو يتحقق أملهم في تغيير مجرى التاريخ . ووراءهم - على

جادة التاريخ — معالم من مشاعل تشحذ غرائزهم يتمثل كثير منها في ضحايا  
النظم الفاسدة ، وفي التجارب الصادقة التي عبرت بها الآداب عن مآسى  
هؤلاء الضحايا . وأية صور أصدق في التعبير عن هذه التجارب مما عبر به  
كثير من ذوى القلوب الكبيرة عن مفاصد عصرهم ، وعن معاناتهم لها معاناة  
زجت بهم إلى ماوراء حدود الطموح إلى معالجتها . ومن ثم نلاحظ — كما  
قلنا من قبل — شهاً واضحاً بين أدب الرومانتيكيين الثائرين وأدب الصوفية  
يتضح في هرب أولئك بآمالهم في عالم أحلامهم ، وفي استهانتهم بالحياة ،  
وتفردهم عن الاختلاط بالهتبع ، وفي تنصل هؤلاء من تبعه العصر بالحرب  
في عالم الروحانيات الخالص . والحرب والتنصل كلاهما فيه قصور وتخاذل  
يقف بنا دون ما نشد اليوم ، ولكن علينا ألا نغمط أولئك جميعاً حقهم في  
الدلالات الإنسانية التي يدل عليها أدبهم في وضوح ، إلى جانب ما نشيد به  
كذلك لهم من أصالة في التأويل ، وأصالة فنية في التصوير ، ونكرر مع  
ذلك أنهم أضعفوا على الحياة روحانية تسو بالخلق ، وكثير منهم مع ذلك  
كان داعية إلى سلوك عمل تجاه الأحداث وتيارات الفكر ، والشعور بالطبيعة  
والإشادة بالإرادة ، وترك التواكل ، مما نرجو أن نتاح لنا ضرب أمثلة  
عليه فيما بعد .

أما الآن فنقدم للقارئ العربي كتاب « منطق الطير لفريد الدين العطار »  
وهو منظومة من بحر الرمل في حوالى أربعة آلاف وستائة بيت .

والعطار يتأثر فيه قطعاً بإخوان الصفا في رسائلهم العربية . وهؤلاء هم  
أول من نقل القصة على لسان الحيوان — أو الخرافة كما يدعوها ابن النديم —  
إلى مجال فلسفي ذهني ذي طابع صوفي اجتماعي معاً — ففتحوا بذلك مجالات  
فسيحة لصنوف من الخلق الفني في الأدب القديم ، ومن ثم آتتها هذا الكتاب .

ومحور القصة في هذا الكتاب تدور حول اجتماع الطير في مجلس ، كما في  
إخوان الصفا ، ولكن العطار يحول مجرى الحوار فيها إلى مقصود آخر  
تظهر فيه أصالته . فالطير هنا رموز صوفية ، في معنى الرمز العام لا الرمز  
الإيحائي الملهبي ، لصنوف الخلق في نشدانهم للحق ، وهذا الحق — أو اللذات

الإلهية - يرمز له العطار بطائر خرافي يقابل ما نسميه العنقاء ، ويدعى بالفارسية « سيمرغ » ، وهي كلمة فارسية مكونة من لفظين : سى - مرغ ، ومعناها : ثلاثون طائراً ، ولسكنها صارت علماً على هذا الطائر الفريد الذى لا نظير له . ويقود الطير فى مجمعها ، ويستقبلها ويرحب بمقدمها فى الاجتماع طائر الهدد ، وهو رمز لهادى الطريق ، ويدعو الهدد الطير - بعد أن يتم اجتماعهم - إلى رحلة طويلة ، هي رحلة فى الحقيقة روحية ، فيتعلل كل من هذا الطير بعذر ، رمزاً إلى علائق المادة المعوقة للروح ، ويجيب الهدد كلا منها مفنداعلره . ويجمعون أمرهم بعد ذلك للرحلة نشداناً للمثول أمام السيمرغ ، فيقطعون الأودية السبعة فى مسيرهم ، وهي رموز لمراحل السلوك الروحى ، وهي وادى الطلب ، فالعشق ، فالمعرفة ، فالاستغناء ، فالترجيد ، فالخيرة ، ثم الفناء فى ذات الله .

وتساقط آلاف الآلاف من هؤلاء فى الطريق ، فلا يصل إلى تلك الحضرة سوى ثلاثين طائراً ، أو سيمرغ لأن سى مرغ معناها ثلاثون طائراً بالفارسية كما قلنا من قبل . وحين الوصول يرون فى مرآة المثول أنفسهم على حقيقتها ، أى ثلاثين طائراً أو « سيمرغ » ، وقد بدعوا رحلتهم رجاء الظفر بالسيمرغ ( وهو رمز الله ، ومعنى اللفظة نفسها : ثلاثون طائراً ) - وبذلك يرون الله فى ذات أنفسهم ، أى أنهم رحلوا روحياً حتى عرفوا أنفسهم على حقيقتها فعرفوا ربهم ، وفنوا فيه وجدأ به .

هذا هو جوهر هذه الحكاية الرمزية الصوفية ، تتخللها حكايات عارضة فى كل مرحلة منها تشد أزر المعنى العام ، وتؤكد القيم الروحية الصوفية ، القائمة على الفلسفة العاطفية وعلى النظر إلى الجمال - جمال الروح والسكون - على أنه السبيل للوصول إلى الجمال الأمثل ، وأن الحب الإنسانى يجب أن يكون قنطرة للحب الأكبر ، حب واجب الوجود . وعند الصوفية أن الحب قسيان حب صورى ، يتبدى فى التعلق بالصور ، إنسانية أم كونية ، وحب حقيقى ، وهو التفوذ من جمال هذه الصور إلى دلالاتها العاطفية الروحية . ومرجع ذلك أن الجمال عندهم قسيان : جمال حقيقى ، وهو صفة أزلية لله تعالى ، وقد شاهده

لله في ذاته مشاهدة علمية ، فأراد أن يراه في صنعه مشاهدة عينية فخلق العالم  
مرآة شاهد فيها جماله عيانا . وهذا العالم هو الجمال الصورى عند الصوفية ،  
فالعالم كله تعبير عن الحسن المطلق الإلهى . وعلى الحب أن يبادر بتجاوز  
الحب الصورى في تأمله للجمال الصورى إلى الحب الخالد بفنائه وجرأ بالجمال  
الخالد . وهذا هو معنى هذه الحكاية التى يسوقها العطار فى « منطق الطير » :

- ١ -

### العشق الصورى

مثل، أمام الشبلى مفتود ينتحب  
فسأله الشيخ مم تبكى ؟  
فأجابه : أيها الشيخ : كان لى حبيب  
من جماله كانت نضرة روى .  
ثم قضى نحبى وهأنذا أقضى هما .  
وقد أضحى العالم لى حالك الجلاب حدادا عليه  
فأجابه الشيخ : وهل فقد قلبك بهذا الرزء زمامه ؟  
حقا لا يجدر بك سوى هذا جزاء ! !  
ألا فاختر لك منه حبيبا آخر  
لا يعرفه فناء ، ولن تقضى أنت انتحابا به  
فالحيب الذى يجلب بالموت نقصان  
لا تجلب صداقته للروح سوى الأحزان  
وكل من يتلى بعشق الصورة  
يقع من هذه الصورة فى مئذات صنوف البلاء

- ٢ -

### الفانى هياما بالله

قال لقمان السرخسى : بالإلهى  
قد هرمت ، وحررت وجرأ ، وتاه فى الطريق  
والعهد بالعبد حين يهرم أن يسترضى

وأن تخلي سبيله ويتحرر  
وأنا الآن في عبوديتي لك ، أيتها الملك  
قد صار شعري الأسود ثلجاً  
وكم عانيت من الهم عبداً ، فهبني السرور  
وكبرت سني ، فهب لي أن أتحرر  
فصاح به هاتف : يا من أنت من خلص الغواص  
كل من يرم التحرر من العبودية  
يصبح ممحو الوعي والتكليف  
فأترك هذين ، وضع قلمك في الحادة .  
فقال : أي إلهي ، أهي بك على الدوام  
فأي جدوى للعقل والتكليف . هذا حسبي  
ثم خرج به الوجد عن حد العقل والتكليف  
راقصاً به يضرب يدا ييد  
قائلاً : الآن لا أدرى من أنا  
لم أعد عبداً بعد ، فن أنا  
أحمت العبودية ، ولسكن لم أبق حراً  
لم يبق في القلب مجال للذرة من غم أو سرور  
لست أدرى أنا أنت أم أنت أنا  
قد أحييت فيك ، وضاعبت الثنائية .

### الطيور في المثل

وتجلت أمام الطير شمس القربي ، فولت وجهها بأشراقه تلك الشمس  
ومن انعكاس وجه الطير الثلاثين ( السيمرغ ) رأوا وجه « سيمرغ » العالم  
فإذا ألقت نظرة عجلي هذه الثلاثون رأيت ذلك « السيمرغ » عن يقين فدارت  
جميعاً رؤوسها حيرى ، وأضحت من جديد حيرى على منحنى جديد إذ رأيت

أنفسها هي « السيمرغ » تماما ، إذ هو دوما ذات أنفسها فإذا توجهت إليه كان هو نفسه المثل .

صار هذا ذلك وذاك هذا ، أمر لم يسمع بمثله .

فبقيت أسرى الحيرة ، بدون تفكير ، إذ عجزت عن التفكير ، وإذا قصر بها العلم عن معرفة جلية الأمر ، سألت — بلا لسان — سوألا طلبت كشف هذا السر المتين ، ونشدت حل « الأنا ، والأنت » .

وبلا لسان أتاهم من الحضرة خطاب : إنها تراه كالشمس كل من قدم إليها رأى فيها ذات نفسه ، جسما وروحاً .

فحوا ذات أنفسهم ، قد فنى الظل في الشمس . هذا كل ما كان .

كانوا يرددون ما ساروا — هذه الكلمات ، وحين وصلوا لم يبق منهم رأس ولا جسد فلا بدع أن أقصروا عن الكلام . لم يبق سالك للطريق ولا منشد . لقد بلغ الطريق المدى .



## مختارات من الشِّعر الصُّوفي

في الأدب الصوفي صور رائعة للخلق الإسلامي الذي أشرب روح القرآن ، وامتزج بثقافة واسعة وفكر ثاقب ، وتجلت فيه الروابط الدينية بالسمحة ، والوحدة الإسلامية الجامعة التي تضم قلوب المؤمنين على حب يتسع للإنسانية جمعاء ، بل يسع المخلوقات جميعاً . وفيه يتجلى الإحساس الإجتماعي في أوضح صورهِ ، دعامته قول الله تعالى : « محمد رسول الله والذين معه أشداء على الكفار رحماء بينهم » ، على أن الشدة مصحوبة بالحزم والحكمة ، والرحمة ليس مصدرها الغرة أو الغفلة .

ونسوق شواهد على هذا الخلق الإجتماعي الإنساني الواعي ، اخترناها من أدب الشاعر الفارسي الصوفي : سعدى شيرازي .

وهو مصلح الدين عبد الله ، كان والده في خدمة سعد الدين زنكي الاتابك ، وقصد كفله بعد موت أبيه ، ولدا شهر بإسم سعدى نسبة إليه . ولد سعدى في شيراز عام ١١٨٠ م . ومات حوالي عام ١٢٩١ . وقد تعلم في المدرسة النظامية ببغداد . ثم عاد إلى شيراز . ومن عام ١٢٢٦ حتى عام ١٢٥٦ ترك بلده شيراز ، وأخذ يطوف ببلاد الشرق ، من الهند حتى سوريا والحجاز والحبشة وطرابلس . وفي شعره يظهر أثر رحلاته الكثيرة . وقد صور في أدبه تصويراً رائعاً تجاربه وخبراته الطويلة . وبعد هذه الرحلات عاد إلى بلده شيراز ، حيث قضى بقية حياته ، يدون فيها كتبه وأشعاره . وهو في أدبه ذو معان رقيقة ، وقدرة ساحرة على التعبير ، وعقاية نافذة سمحة ، كما أنه في تصوفه ذو طابع عملي يكاد يتفرد به .

وقد اخترنا الموضوعات التي تترجمها هنا من كتابين له ، أولهما : « بستان » السدي نظمه شعراً مشنوياً عام ١٢٥٧ ، وثانيهما : « كالستان » الذي

ألفه عام ١٢٥٨ مزيجاً من الشعر والنثر وقد اخترنا من هذين الكتابين ستة موضوعات آثرنا أن نعرض منها أولاً ثلاث قطع شعرية من الكتاب الأول ، منها قطعتان تصوران الرحمة بالضعفاء ، والثالثة تصور خطر الإحسان إلى من لا يستحق الإحسان وسنتبع هذه القطع الثلاث بالموضوعين اللسدين اخترناهما من الكتاب الثاني المذكور سابقاً ، وأولها حكم يسديها سعدى لملك عربي ظالم ، وثانيهما حكم عامة تدور حول شعور سعدى الإجتماعى الإنسانى . والموضوعات الخمسة السابقة ترسم حدود الخلق الإسلامى الذى سبق أن أشرنا إلى خصائصه . و نتم هذه المختارات بقطعة شعرية أخرى من « بستان » تشف عن تفكير سعدى العميق فى التطور والفناء ووجوب العظمة والاعتبار بأحوال الخلق ، وهامى ذى ترجمتها حسب الترتيب السابق :

#### ١ - شبلى والنملة

اسمع إحدى سير ذوى المروعة ، إذا كنت ذا مروعة طاهر الطوية :  
من حانوت بائع حنطة ، حمل الصوفى شبلى حقيبة قمح على ظهره ، فى طريقه إلى القرية .

وفى الغلة نظر ، فرأى نملة ، حائرة مضطربة ، تعدو فى كل صوب .  
ورحمة بها لم يستطع النوم مساء ، حتى أعادها إلى مأواها ، وقال :  
ليس من المروعة أن أنتزع هذه النملة المحزونة من مكانها .  
فاجمع شمل مشتى الشمل ، يجمع الدهر شملكم .  
فما أجمل ما قال فردوسى الطاهر الأصل ، طيب الله ثراه الطاهر :  
لا تؤذ نملة تحمل حبة حنطة ، لأن لها روحاً ، والروح حلوة عذبة .  
وذو السريرة المظلمة الحجرى القلب ، هو من يريد أن تقع النملة فى الضيق .

لا تفزع رأس الضعيف بيد البطش ، فقد تسقط يوماً على قدمه كنملة .  
لم يرحم حال الفراشة الشمع ، انظر كيف احترقت أمام الجمع .  
هب أن كثيراً من الناس أضعف منك ، ولكن هناك كذلك من هو منك أقوى .

٢ - الرحمة بالضعفاء

ذات عام وقع ببغداد قحط ، بلغ من شدته أن كف المحبون عن العشق  
وبلغ من بخل السماء على الأرض أنها لم ترو شفاه الزرع والنخيل .  
وغاض من المياه تبعها القديم ، ولم يبق من ماء سوى ماء اليتيم .  
ولم يبق للأراامل سوى الآهات ، كلما انطلق دخان من نوافذ الطاهرين .  
ورأيت الأشجار كالفقير ، تعرت من الورق .  
وأصبح القوى الساعد هزيبا بالغ المزال .  
ولم تعد على الجبل خضرة ، ولا في الحديقة غصن .  
قد أكل الحراد البستان ، وأكل الناس الحراد .  
في تلك الحال مثل أمي صديق ، لم يبق منه سوى جلد على عظم .  
فعجبت من حاله ، إذ كان قوى الحال .  
وكان صاحب جاه وذهب ومال .  
فقلت له : أيها الصديق الطاهر الطباع .  
أخبرني : أي عجز عراك ؟  
فصاح بي : أن منك العقل ؟  
سؤالك خطأ ، إذ تسأل وأنت تعلم .  
ألا ترى أن الشدة بلغت الغاية .  
وأن الضائقة وصلت حد النهاية ؟ !  
فلا أمطار تجود بها السماء .  
ولا جدوى لآهات المستغيث .  
فقلت له : في عاقبة الأمر لا خوف عليك .  
إنما يقتل السم حيث لا ترياق .  
وإذا عانى آخر هلاك العدم .  
فأنت كالجبل ، وأي خوف على الجبل من الطوفان ؟ !  
فنظر إلى مغضبا ذلك الفقيه ، نظر العالم إلى السفيه .  
وقال : المرء على الساحل أيها الرفيق ، كيف يسريح ورفيقه غربق ؟  
( م ١١ - دراسات في الشعر )

وأنا على الرغم من أنه لم يرهقنى الفقر .  
فإن غم الآخرين يرد فؤادى جريماً .  
والعاقل من لا يحب أن يرى الجراح .  
تصيب أعضائه أو أعضاء سواه من الناس .  
وأنا وإن كنت - والحمد لله - سليماً من الجراح .  
يرتعد جسمى على رؤية جراح الآخرين .  
ومنغص عيش السليم ، إذا كان بجانب الضعيف السقيم .  
وحيث أرى أن الضعيف المسكين لم يطعم القوت .  
تصبح اللقمة فى سماً والماء .  
ومن يقود أصدقاءه السجناء ، كيف يطيب له العيش فى البستان ؟

### ٣ - خطر الإحسان إلى من ليس أهلاً له

سمعت أن رجلاً كان يعانى الهم فى منزله ، من زنابير بنت عشاها فى  
سقف بيته . قالت له امرأته : « ماذا تريد بهذه الزنابير ؟  
لا تسيء إلى هؤلاء المساكين ، فيعروهم الحزن من وطنهم » .  
وذهب ذلك الرجل العاقل إلى عمله وذات يوم لسعت الزنابير بجمعها  
المرأة .  
وعاد الرجل من دكانه إلى منزله ، يطيل فى لوم امرأته .  
وقد أخذت تصيح على الباب ، وعلى السطح ، وفى الحى ، فقال لها  
الزوج :  
« لا تظهرى للناس وجهك العابس ، أيتها المرأة .  
فقد قلت : هذه الزنابير مسكينة لا نقتلها ،  
حين يفعل المرء الحميل مع الأشرار ، يزيد تحمله لهم من ميولهم نحو  
الشر .

حين ترى فى البيت أذى الخلق ، فضرباً بماضى السيف فى الخلق . . .  
وماذا يكون الحال لو وضعوا مائدة للكلب ؟

ولأنما العقل أن تأمر له بالقاء عظمة . .  
ولو أن العسس أبدوا رحمة وطيب قلب .  
ما استطاع امرؤ أن ينام ليلا من اللصوص . .

٤ - نصائح سعدى إلى ملك ظالم

( من كلستان )

كنت ذات سنة معتكفا على قبر النبي يحيى بجامع دمشق ، واتفق أن  
حضر للزيارة ملك من ملوك العرب ، ينعته الناس بالبحور ، وصلى وطلب من  
الله حاجته .

بيت شعر فارسي

كل من الفقير والغني رهين تراب هذا الباب .  
وأكثر الناس غني هم إليه أكثر حاجة .

في ذلك الوقت التفت إلى ، وقال لي : زودني بما عليه الصوفية العباد من  
الهمة وصدق المعاملة ، لأنني مهموم البال بأمر عدو صعب . فقلت : ارحم  
الرعية الضعيفة ، حتى لا تعاني بطش العدو القوي .

( نظم فارسي )

خطأ أن تحطم بعضد القوي وبتش ذي السلطان .  
قبضة المسكين الموهون من بني الإنسان .  
وليخش من لم يرحم من يقع في طريق الحياة .  
ألا ياخذ بيده أحد إذا زلق .  
من يزرع الشر ثم يأمل خيراً .  
فإنما يطهور رأسه الضلال ، ويرتبط بياطل الخيال .  
من أذناك أنزع السداد ، وامنع الخلق العدل ،  
وإن لم تمنحه فعدل يوم العدل آت .

مشوي

بنو آدم أعضاء جسم بعضهم من بعض .  
وهم في الأصل من جوهر واحد .

فحين يشكو عضو ألما من الحدثان .  
فلا قرار لأعضاء الآخرين من نبي الإنسان .  
فإذا كنت لا تأسى لحن الآخرين .  
فلمست أهلا لأن تدعى إنساناً .

٥ - حكم لسعدى ( من كلستان )

كل من كان عدوه أمامه ولم يقتله فهو عدو نفسه .

أبيات فارسية

العاقل من لا يتمهل .  
إذا كان الحجر في يده ، والشعبان رأسه على الحجر .  
والرحمة بالفهد الحاد الأنياب .  
ظلم لقطيع الأغنام .

وفريق اعتقد المصلحة في خلاف هذا ، وقال : فيما يخص الأسرى الأولى  
التمهل ، إذ أن الاختيار باق ، فلما القتل ، وإما العفو . وإذا قتل الأسير  
بلا تمهل ، فمن المحتمل أن تفوت المصلحة ، لأن تداركه ممنوع .

أبيات فارسية

من اليسير كل اليسر حرمان الحى من الحياة .  
والمقتول لا يمكن إعادته للحياة .  
ومن العقل أن يتمهل من يطلق السهم .  
لأن ما ينطلق من الوتر لا يمكن رده .

٦ - حميد وابنه ( من بستان )

دفن لحميد ولد عزيز فأن الحميسا  
كان له كفن من حرير القز ، هو فيه مثل حودة القز تموت في نسيجها .  
وبعد أيام مر الملك بالقبر .  
يبكى على ابنه ، متحجبا محرق القلب .

وحيث رأى كفن الحرير خلقاً ، قال لنفسه في تأمل المعبر :  
قد انتزعت هذا الحرير من الدودة اختصاباً .  
وما هو ذا تنزعه من جديد ديدان القبر .  
بيتان من الشعر إحترق بهما كبلى يوماً .  
أنشدهما مغم على نغمات الرباب :  
وا أسفاً أن تمر دوننا أزمان كثيرة .  
ينبت فيها الورد وتفتح خمائل الخزامى .  
وكم تمر شهور الصيف والشتاء والربيع .  
فلذا بنا تراب وأجر في لبنات القبر .

## مختارات من شعر «أنورى»

هو حجة الحق أوحى بن محمد الشهير بأنورى . عاش فى عصر الملك سنجر ، آخر كبار الدولة السلجوقية ، وبعد أن مات سنجر ( ١١٥٢م - ١١٥٧م ) واستولى الغز على خراسان ، شرد هو فى البلاد ، وكان أكثر مقامه فى مرو ، إلى أن توفى حوالى عام ٥٨٣ هـ ( ١١٨٧م ) ، وهو من أعظم شعراء الفرس القدامى ، بل هو أحد ثلاثة أطلق عليهم فى الأدب الفارسى : أنبياء الشعر ، ويورد عبد الرحمن الحامى ، فى كتابه بهارستان ، بيتين من الشعر الفارسى هذه ترجمتهما :

« ثلاثة من أنبياء الشعر » - فى الوصف وفى القصيدة وفى الغزل :  
فروسى وأنورى وسعدى . ومكانة أنورى فى الشعر الفارسى شبيهة بمكانة المتنبي لدى شعراء العربية ، وبين هذين الشاعرين قرابة فى العبقرية ، من حيث المضمون ، ورصانة العبارة ، وقوة الأداء فى الأعم الأغلب من الحالات وأنورى يمزج القصيدة بخواطر ذاتية غنائية ، وبحكم خلقية . وقد بلغ بقصيدة المدح الفارسية أقصى ما كان لها من كمال بعد عنصرى وفروحي ، ولم تنقص قدرته فى الغزل عن موهبته الفذة فى القصيدة . وقد أفاد فى أشعاره من ثقافته العربية الواسعة ، على أن مالمقيه من جحود وجفوة ممن مدحهم جعله يعاف المديح ، بل جعله ينكر قيمة الشعر نفسه ، ويفضل على صلوات الناس جميعا - خلوة مطمئنة تنهى بها أيامه ، بعد حياة حافلة بالإضطراب ، غير مستقرة على حال . وتختار له هنا هذه المقطوعات .

المرأة والمشط :

منذ ألقيت نظرة على المرأة ، فرأيت شعرة بيضاء من شعرى .  
أشحت بوجهى عن المرأة عجلا ، خوفاً من الوهن ، وذعراً من الهرم



واليوم في المشاط رأيت - بدلا من تلك الشعرة - شعرات كثيرة ،  
فتزلزل فؤادي ، آن أن أعاني حسرة الشباب ، إذ قد أشرفت على السكبر .  
نظرت إلى نفسي في المرآة . ومن المشاط سيمت مئات العظام .

### الماء والسمة الميتة

قال لي صديق : عليك بالصبر ، فإن الصبر سرعان ما يحيل أمرك  
إلى الخير

الماء الذي غاض من الغدير سوف يعود ، وستبدل غير هذه الحال حالاً .  
فأجبت : لو عاد الماء إلى المعين ، ماذا تكون جدواه وقد ماتت السمكة ؟

### شحاذا :

سمعت أن أحد الفطنين قال يوماً لأحق : إن والى مدينتنا شحاذا لا يستحي .  
فأجابه : كيف يكون شحاذا ذلك الذي نسيج تاجه الذهبي يكتفي مائة  
من أمثاله زادا وقوتا أياماً ، بل سنين ؟

فقال له : خطأ ما تقدر في هذا الأمر ، كل هذا الزاد والقوت من أين  
كان له ؟

قالدر واللالى في طوقه هي دموع أطفالنا ، ومرجان سرجه وياقوته  
دماء أبتامكم ، هو الذي يريد منا كل شيء لنفسه ، حتى مياه الجرار ،  
لو تأملت فإن نخاع عظامه من زادنا . إنما الطلب سؤاله ، بإسم العشر أو بإسم  
الحراج ، كل ما يختصبه لنفسه فهو عنده حلال . وإذا كان السؤال ليس  
شيئا سوى الطلب ، فكل من يسأل شحاذا ، ولو كان سليمان أو قارونا .

### المفوض الزائف :

ألا فلتسمع لي بفضل الاصفاء إلى حكاية ، على ألا يأخذك من هذه  
الكلمات ضيق . في عهد ملك شاه مر بدوى - في طريقه إلى الحج - بقصر  
الملك ، في حين صادف اجتماع مجلس الملك فاستجداه البدوى قائلاً : اعترمت

الحج ، فإذا منحني الملك مائة دينار ، فسأقوم بوفر من الدعاء في إخراجك  
كي تمتد حياته ودولته ، حين أتعلق بحلقة باب الكعبة . وحين استمع الملك  
إلى كلامه قال لخازنه : هيا ، فأحضر ما طلبه البدوي مضاعفاً . ذهب الخازن  
وأحضر ما أمر به ، ووضع أمام الملك فقال الملك في لطف للبدوي : إليك  
ياسيدي تقبل المنحة ، واعلم أنها مائتا دينار ، مائة لزدك وكراتك وحزاتك  
ومائة أخرى أسربها إليك ، أرشوك بها ، لا من أجل نفع لي ، بل في رضا  
الله ، ذلك أني أحذرك أن تذكرني أي ذكر حين تصل إلى الكعبة إذ الوكيل  
الزائف مصدر اللمار للأمر جميعاً .

### القضاء

إذا لم يكن القضاء هو الأمر الناهي في أحوال الناس ، فلماذا تجرى  
الأحوال على خلاف ما يرضون ؟ نعم ، يجر القضاء عنان الخلق إلى كل  
ما هو طيب أو سيء ، وفي هذا برهان على أن كل ما يدبرون خطأ ، ينتج  
الزمان آلاف النقوش ، وليس واحد منها كما يبدو في مرآة ما نخال أو نأمل .

فهما اختلفت أشكال العناصر الأربعة في هذه الدنيا ، من وجود وفساد  
ونشوء ونماء فإن ما بينها من تفاوت في النفس هو من خط القلم في يد الكواكب .

لا يستطيع امرؤ أن ينبس قائلًا : كيف ، ولم ، لأن مصور الأحداث  
منزه عن كيف ولم . ولما لم يكن في يدنا شيء من حل أو عقد ، فجدد أن  
نرضى بالعيش طيباً أو غير طيب هكذا يستطاع العيش تحت قبة الفلك  
الزرقاء ، لأن مقتضيات القضاء من قبة الفلك الزرقاء ، حيث لا مهرب لي  
منه في مجال جبلي ، لأنه الولي القادر على الجبلات والمواليد .

وهل يعرف امرؤ مدى ولوع هذا الفلك المحدودب الأخضر بأذى  
الإنسان في الدنيا ؟ ليس من بصيرة تقف على أشكال دوراته ، وليس من

بصري أصرار أحكامه . أية حركة تلك التي لا أول لها ولا آخر ، وأي دوران ذلك الذي لا نهاية له ولا مبدأ ، لا شكاية لدى من دوران هذا الفلك ، فشرح ذلك يستغرق عمراً كاملاً ، وجد بر به أن يستغرق .

حين ينصفك الدهر من نفسه ، فلماذا لا تنتصف أنت لنفسك ؟  
كن مبهجاً ما استطعت ، وكنه ، إذ مياتي زمان فيه لن تستطيع .

هروب الثعلب :

كان ثعلب يبدو مهموماً ، ورآه على هذه الحال ثعلب آخر .  
فقال له : خير ؟ افض لي بالخبر ، فأجاب : يستولى السلطان على الحمير  
فقال له : ولكنك لست حميراً ، فإذا تخاف ؟ فأجاب : حقا : ولكن  
الناس لا يعرفون ولا يفرقون ، ويستوى لديهم الحمار والثعلب .

وهذا يا أخي ما أخشاه ، ذلك أنهم حين يضعون البرذعة علينا ، كما  
يضعونها على الحمار ، لن يعرفوا الحمار من الثعلب ، وإذن يسيئون إليك دون  
أن يدروا !!

## مقارنات في الحزبيات العربية والفارسية بين رودكى وأبي نواس

ارتقت اللهجة النورية إلى المكانة الأدبية بعد الفتح العربي لإيران بنحو ثلاثة قرون ، وكانت قد انهارت اللغة البهلوية ، لغة الأدب العامة في عهد الساسانيين ، بانتصار الإمبراطورية الإيرانية ، وكان لا بد أن تعتمد هذه اللهجة الجديدة - كى تصبح لغة الأدب - على اللغة العربية ، لغة الدين الجديد ولغة الفاتحين . وقيد بدأ هذا واضحا في نشأة النثر الأدبي في القرن العاشر الميلادى ، بالترجمة والإقتباس ، ثم بالخلق والإنشاء المعتمدين على لغة العرب وآدابهم ، ثم بدأ الأثر واضحا كذلك في الشعر الغنائى الفارسى ، فنقل الفرس الأوزان العربية ، ونسجوا على منوالها ، وتأثروا بها تأثرا بليغا ، حتى قرر أوائل مؤرخى الأدب عندهم أن الفرس القدماء لم يكن لهم شعر منظوم ، وأنهم حينما عرفوا لغة العرب ، واطلعوا على لطائفهم ، نقلوا أوزان شعرهم ، وقد بينا في مكان آخر أن هذا الكلام على إطلاقه لا صحة له ، وقد أثبتت البحوث الحديثة أن الشعر الإيرانى القديم - قبل الفتح العربى - كانت له أوزان ، وعلى الرغم من هذا فلكلام هؤلاء المؤرخين للأدب الفارسى الحديث دلالة واضحة على عمق تأثر الشعر الغنائى الفارسى بالشعر العربى ، وهذا هو ما يهمنى هنا توكيده .

ولم يكن رودكى سمرقندى ، أبو عبد الله جعفر بن محمد ، أول من نظم الشعر الفارسى على الطريقة العربية في الأدب الإسلامى - أدب ما بعد الفتح العربى - ولكنه أول شاعر كبير غنائى في أدب الفرس ، وأول من اكتمل به معنى هذا الشعر لديهم ، وتعلمذ عليه كبار شعراء الفرس الغنائيين الذين أتوا بعده ، وشهدوا له بالفضل والسبق .

وقد ولد رودكى في أواخر القرن الثالث الهجرى ، في قرية رودك ، بين

بخارى وسمرقند ، وإلى هذه القرية ينسب . وتوفي عام ٩٤١ م ( ٣٣٠ هـ )  
أو عام ٩٥٤ م ( ٣٤٣ هـ ) ، واشتهر بصلته بالأمين الساماني نصر بن أحمد  
( ٩١٣ - ٩٤٢ م - ٣٠٢ - ٣٣١ هـ ) ، وله فيه مدائح كثيرة ، ولحظوته  
لديه كان له تأثير عظيم يبلغ حداً أسطورياً . وكان هذا الشاعر أعمى ، ويقرر  
بعض مؤرخي الأدب الفارسي أنه ولد كذلك ، ولكن المرجح - كما تدل  
بعض أشعاره ، وكما يتجلى من حدة إدراكه للألوان - أنه لم يولد أعمى ،  
ولنما أدركته هذه العاهة بعد أن تقدمت به السن .

وعلى الرغم من تأثير رودكى العميق بالشعر العربي في قصائده الفارسية ،  
وأنه أول من جلى في ميادين المدح والثناء والغزل والخمريات في لغته ، وكان  
فيها رائداً ، قد احتفظ مع ذلك بالطابع الغنائي القديم للشعر الإيراني . ذلك  
أن الشعر الغنائي عند الإيرانيين القدماء - كما هي الحال عند اليونان - كان  
يصطحب بالموسيقى . ومن ثم أتت تسميته بالشعر الغنائي ، ومن مشاهير  
شعراء إيران القدماء - الذين بقيت لنا أسماؤهم - وكانوا يوقعون شعرهم  
على أنغام العود - الشاعر بريد أو قهلبد شاعر خسرو الثاني في عهد  
السامانيين . فقد كان رودكى يجيد الموسيقى ، وينشد شعره موقعا عليها ، كما  
كان ذا صوت حسن . ويحكى هو عن نفسه في بعض أشعاره :

« أذيع أشعاري متغنيا بصوتي العذب كالبلبل ، وفي قامة بارعة الحسن  
كيوسف أسير السجن . وكم جالست كبار القوم وأعيانهم ، أزودهم بالعالم  
خفية وعلانية » .

وكان رودكى على ثقافة عربية واسعة ، شأنه في ذلك شأن جميع من  
أسهموا في نهضة الأدب الفارسي شعره ونثره ، فقد كانوا كلهم ذوى  
لسانين : عربي وفارسي . وقد أظهر هو نبوغاً في إقباله على العربية وتعلمه  
لها ، حتى أنه آتم حفظ القرآن الكريم في سن الثامنة . ويبدو تأثير هؤلاء  
الشعراء من الفرس بأوزان الشعر العربي دليلاً على اطلاعهم وتعمقهم في  
الثقافة العربية بعامة ، وهو دليل قاطع على تأثيرهم الأكيد بالشعر العربي .

على أن رودكى كان أول رائد كبير لهؤلاء الشعراء جميعاً ، فلا بد أنه  
حاكى محاكاة رشيدة النابغين من شعراء العربية في مجالاته التي برز فيها .

وهذه المحاكاة الرشيدة هي التي نمت مواهبه ، وأنضجت أصالته ، وبسرت أمامه السبيل إلى تخليد مايجول بأعماق نفسه .

ويظهر رودكى بمظهر الراضى بحياته ، رضا لا سداجة فيه ولا غرور ، بل يروض نفسه عليه تأسياً كي تظل الحياة أمراً يمكن احتمالها :

« قد منحني دهرى نصيحة الأحرار الكرام ، والزمان كله عظة حين تتأمل .

فقال : لا تأس على عيش السعداء ، فكم من امرئ يتوق إلى عيشك ! ا  
وقد كانت الحمريات - سواء في العربية أم في الفارسية - سبيلا إلى الهرب من التفكير في مأساة العيش لدى الألباء ، وطريقا إلى دفن الأحران ، وتفيؤاً لظلال النشوة من هجير الحياة . فدلالاتها النفسية من هذا الجانب صادقة وهذه الدلالة أعمق لمن يتأمل فيها من مجرد الوقوف عند مظهر الإستهتار والمجون والحلاعة كما تبدو في الحمريات عامة ، ولذا كان يتطلع إلى الاسترواح بها أبو العلاء ، لولا زهده وتقواه ، إذ يقول في الزوميات :

أَيَّانِي نِيُّ يَجْعَلُ الْخَمْرَ طَلْقَةً

فتحمل شيئاً من همومي وأحزاني؟

وهيهات !! لو حَلَّتْ لِمَا كُنْتُ شَارِبًا

مُخَفَّفَةً فِي الْحِلْمِ كَفَّةَ مِيزَانِي

واللجوء إلى الخمر حيلة الضعيف تجاه صعوبات الحياة وتوعددها ، وهروب إلى عهد الصبا الحبيب ، هروباً يغري باغتنام الملذات ، وتصيد المسرات . وهذا ما تفيض به الحمريات العربية ، ولنستشهد - موجزين له - بقول أبي نواس ، نابغة من تغنوا بالخمر قبل رودكى :

بَادِرْ شِبَابِكَ قَبْلَ الشَّيْبِ وَالْعَارِ

وحشحت الكأس من بكرٍ لأبكارٍ

ومن قصيدة أخرى له :  
رأيت الليالي مُرصدات لمسدي  
فبادرتُ لذاتي مُبادرة الدهر  
رضيتُ من الدنيا بكأسٍ وشادنٍ  
تحيرُ في تفصيله فطنُ الفكرِ

ويطلعنا رودكى في خمرياته على نوع نظرته هذه إلى الحياة ، نظرة  
المستمتع المغتم للمدات ، ولكن وراء هذا الاستمتاع والاعتناء نفساً  
آسية ، تشعر شعوراً عميقاً بانفلات لحظات السرور وسرعة عبور فرصة في  
هذا البقاء المحدود ، يقول رودكى في إحدى قصائده :

« عش طروباً ، وابتهج بالعيش مع الغيد الدعج العيون ، فليس هذا  
العالم سوى هراء وهواء !  
وما عليك سوى أن تطيب نفساً بما يأتيك ، وأما الماضي فاصرف عنك  
ذكراه .

دعى وذوات الغرائز العبقة بأريج المسك ، وذات الوجه كالبدن  
سليمة الحسور .

فالسعيد من أعطى وتمتع ، والبائس من أحجم وتراجع .  
وهذا العالم - وأسفاه ! - هواء وسحاب - فقدم لنا الخمر ، وليكن  
ما يكون ! » .

وفي ضوء هذه النظرية التي يلتقي فيها - مع كثير ممن تغنوا بالخمر -  
رودكى وأبو نواس ، ولكنها أعمق لديهما كليهما ، تفهم نوع الهيام  
بالخمر في أشعارهما ، وكأنها ملاذ من الخواطر السود ، والفكر المجهود .  
ولما - لديهما كليهما - نوع من الإجلال ، في هذا الهروب الفكري ،  
ولهذا يريان أنها نعمة يجب أن تحرم على اللئيم . يقول أبو نواس في لهجة ساخرة

لاذاعة مستهتره ، ولكنها تم عن ذلك الشعور الفريد ، من قصيدة تقتصر منها على هذه الأبيات على لسان الخمر :

لا تُمكنني من العريبيد يشربني  
ولا اللثيم الذي إن شمني قطبا  
ولا السفال الذي لا يستفيق ولا  
غير الشباب ولا من يجهل الأدبا  
ولا الأراذل إلا من يوقرني  
من السقاة ، ولكن اسقني العريبا

ويقول رودكي :

« أحضر هذه الخمر ، يا قوتاً خالصاً مداياً ، وأحضرها سيفاً مجرداً في وجه الشمس المشرقة ، صافية حتى لتحسبها في الكأس ماء الورد ، طيبة حلوة حتى كأنها برد النوم للعين المورقة .

قل : إن القدر صحاب ، والخمر قطراته ، أو قل : هي الطرب الذي يغمر القلب ، كأنه الدعاء المستجاب . ولولا الخمر لأقفرت القلوب ، وإذا فارقت الروح الجسد فخليق بالشراب أن يردها .

ولو أن الخمر أصبحت منيعة ، دون السحاب ، في غلبي عقاب ، حتى لا يدوقها الأخصاء أبداً ، لكان هذا عين الصواب .

لهذا تغزل الشاعران بالخمر ، وتغنيا بأثرها ، وبألوانها ، وطيب ريحها ، وأنها تبعث على الأريحية والكرم . ولا يزيد استقصاء من شعر أبي نواس ، فحسبنا منه هذه الأبيات :

وحمراء كالياقوت بت أشجها

وكادت بكفي في الزجاجاة أن تدمي



تغازل عَقْلُ المرءِ قبل ابتسامه  
وتخدعه عن لُبِّه وعن الحلم  
وعنه يسيلُ همُّ أولِّ أولاً  
وإن كان مسجونَ الجوانحِ بالهم  
وينحاش للجدوى وإن كان مُمسكا  
ويظهرُ إكثاراً وإن كان ذا عُدْمِ

ويكثر « تشخيص » أبي نواس للخمر ، فلها ذاتها الحبيبة ، وهي تجود  
عليه بالوصال إن هجرته الحبيبة ، ولها أصلها : فهي بنت الكرم ، أبعثت  
من أمها وطبخت بالشمس :

لئن هجرتك بعد الوصلِ أروى  
فلم تهجرك صافيةً عقارُ  
فخذها من بنات الكرمِ صرِّفاً  
كعينِ الديكِ يعلوها احمرارُ  
طبيخِ الشمسِ ، لم تطبخه قِدرُ  
بماءٍ ، لا ، ولم تلدغه نارُ

ويقول في قصيدة أخرى :

سليلاً كرمٍ ، لم يُفَضَّ ختامها  
ولم يلتدغها في بطون المراجل

وهي في دنها تستوحش لأمها ، وتبكي بنشيجها :

فاستوحشت وبكت في الدن قائله

يا أم ، ويحك ! أنحشى النار واللهبا

فقلت لا تحذريه عندنا أبدا

قالت : ولا الشمس . قلت : الحر قد ذهب

والحمر عند أبي نواس تتوقد كالسراج وكالوميض ، وكالشباب ،  
وتبكي عند مس الماء من جزع ، وترنو إليه بأحداق ، ويغنيه ضوءها  
عن المصباح :

قال : ابغني المصباح ، قلت له : أتئد

حسبي وحسبك ضوءها مصباحا

ويعني أبو نواس بوصف الحمر بصنوفها المختلفة ، من الشهد ، ومن  
العنب ، ومن رطب النخل ، يقول في قصيدة من هذه القصائد ، بعد أن  
تم توليدها من عسل الماذي والماء ، يصف عناية حراسها بها ، وصنعهم  
فيها :

حتى إذا نزع الرواد رغوتهما

وأقصت النار عنها كل ضراء

استودعوها رواقيدا مغلقة

من أغبر قاتم منها وغبراء

حتى إذا سكنت في دنها وهدت

من بعد دمدمة منها وضوضاء

جاءت كشمسٍ ضحىً في يوم أسعدها  
من برّجٍ لهوٍ إلى آفاقٍ سراء  
كأنها ولسانُ الماءِ يقرعها ،  
نارٌ تَأَجَّجُ في آجامِ قصباءِ  
لها من المَزَجِ في كاساتها حَديقٌ  
ترنو إلى شربها من بعد إخضاءِ  
فاشرب - هُديتَ - وغنَّ القومُ مبتدئاً  
على مساعدةِ العيلدان والنساءِ

ويصف مرة أخرى ميلادها من جنى النخيل وكيف ضربت بالسياط .  
وهي تنن ، ليستخرج منها صفو هذا الجنى ، وقد ظلت تنن من وقع السياط ،  
ثم حبست بعد ذلك في الدنان لتعتق ، وهي دنان لها عمام ، كشفت بعد حين  
عن وجوه مشرقات :

بعثتُ جناتها فاستنزلوها  
برفقي من رؤوسٍ سامقاتِ  
فُضِمنَ صفو ما يجنون منها  
نخوابٍ كالرجالٍ مقبوراتِ  
فقلت استعجلوا ، فاستعجلوها  
بضربٍ بالسياطٍ محدرجاتِ  
فولدتُ السياطُ لها هديراً  
كتر جيعِ الفحول الهائجاتِ

فلما قيل قد بلغت كشفنا ال

عمائم عن وجوه مشرقات

والمعاني التي أشرنا إليها في القصائد العربية السابقة - ونظيرها كثير في قصائد أبي نواس - وهي مصدر أشعار رودكى فيما نقدر ، حين يعنى بوصف الخمر وتوليدها ، ويسوق دقائق صنعها . وكان أبو نواس أول من عنى بتصوير هذه المعاني الدقيقة في خمرياته ، وأشهر من وصفوها . وتدلنا القرائن التاريخية على أن رودكى - وهو رائد هذا المجال في الأدب الفارسي - لا بد أن يكون قد اعتمد على أبي نواس في الموضوعات العامة والمعاني حين ارتاد هذا الميدان في تغنيه بالخمر . ولا يتلاقى الشاعران في التغنى بالخمر بعامة ، ولا في تحديد آداب الشراب ونوع النظرة إلى شربها وكفى ، بل في موضوع توالد الخمر وصنعها ، وفي كثير من تفصيلات المعاني في هذا الموضوع ، مما يوئيد تأثر رودكى بشاعر العرب . وترجم هنا قصيدة من خمريات رودكى ، ينعكس فيها هذا التأثير العربي جليا واضحا ، إذا رجع القارئ فيه لما سقنا من معان عربية لأبي نواس في استشهاداتنا . يقول رودكى :

« هيا فلتدبح من العنق أم الخمر ( العنقود ) قرباناً ، وتأخذ من الكرم صغيره ، وتودعه السجن .

ولن نستطيع أن نأخذ منه صغيرة ما لم نقتله أولاً ، وتنزع منه روحه ، وإن لم يكن حلالاً إبعاد الصغير عن ثدى الأم ولبنها .

حتى ينظم عن درهما سبعة أشهر بتامها ، من أول أبريل حتى آخر أكتوبر .

بعد ذلك ينبغي ، عدلاً وديناً ، أن يقرب الإبن - في مضيق سجنه - من الأم .

فحين تودع أنت صغيرها حبيسا ، يبقى سبعة أيام وليالها فاقد الوعي حيران .

وحيث يعود لوعيه فيرى من جسد يد ينهض نشاها متحيا من قلب  
مخترق .

فأنا يصير أعلاه أسفله غما ، وأنا أسفله أعلاه ، كمن يغلي به الهم .  
فكيف تريد تطهيره بالنار؟ إنه يغلي ، ولكنه من غيط يغلي شديدا .  
وكأنه فحل هاج ثملا ، فعلا حلقومه هدير يسوقه سلطان الغضب .  
ثم يطهره الحارس من زبد رغائه ، ليغسل عنه دجته ، فيصير مشرقا .  
حتى إذا هدأت ثورته ، أدارة الحارس كي يكمل نضجه .  
فإذا استقر وصفا ، إتخذ لون الياقوت الأحمر والمرجان  
فبعضه أحر قان كالعقيق الجماني ، وبعضه الآخر ياقوتي كفض خاتم  
مجلوب من بلخشان .

فإذا شمته خلته وردا أحر ، ينفع أريج المسلك وعنبر بابان  
وقد يترك كذلك في أحشاء الدن حتى فصل الربيع ومتصف أبريل .  
وآنذاك لو كشفت عنه الغطاء في منتصف الليل ، لرأيت عين الشمس  
مشرقة .

ولو تراه في كأس بلور لقلت : جوهر أحر في كف موسى بن عمران !  
به يصير الشحيح ذا مروءة ، والضعيف ذا همة ، وإذا ذاقه الشاحب  
الوجه عاد عجاها حديقة ورد !  
وإذا استمتعت منه بقدرح مسرورا ، فلن ترى الألم بعد ذلك ولا الأحران .  
ينزع منك هم عشر سنين في لحظة ، ويجلب لك السرور من مكان  
قصي ، من طهران أو عمان .

وفي القصيدة السابقة دقة في تتبع تولد الخمر ، وتشخيصها ، وتفصيل  
ماتم به من أدوار ، يتأثر فيها كثيرا من تشبيهات أبي نواس وصوره ، في  
الإشادة بآثر الخمر في الانتشاء وفي الأثر الجسمي والخلقي له .

ولا تريد بحال أن نغض من قدر رودكي حين يقرر أنه أفاد وحاكي  
شعراء من غير أدبه ، فتمى مواهبه ونهض بلغة أمته وأشعارها ، وطالما أكدنا

وقررنا أن الإفادة من الثقافات والحضارات هو دائماً شأن كل أمة فتية وكل عبقرية أصيلة . وعن هذا الطريق غنيت الآداب ونهضت ، ونمت الحضارات بل نمت الحضارة الإنسانية بوصفها كلا متكاملًا يتعاون فيه الجنس البشري مهما مزقتة الخلافات والأطباع ؛ فالوطن العقلي والفكري لا يعرف هذه العوائق الرجعية التي لا تقف إلا في وجه المتخلفين .

على أنا فيما عرضناه هنا قد التزمنا بجانب محدود هو أثر شاعر عربي في شاعر فارسي في الحمريات وقد بدا من أمثلتنا وما سقتناه من معان وشواهد أن رودكي كان يعاني تجربته وبصور ذات نفسه بعد أن اطلع وقرأ وأفاد ، شأن كل العبقريات الأصيلة . وظهر كذلك أنه كان أقرب إلى التعمق في الجوانب النفسية الآسية من أبي نواس ، وكان إحساسه بهروب الزمن وبكده الدهر ، وفناء العمر أكثر شوباً . ولسنا بسبيل تحليل ذلك ، أو شرحه والتوسع فيه ، ولكننا نذكره آية على ما هو بديهي ، أو ما يجب أن يكون كذلك من أن التأثر الأدبي لا يمحو الأصالة بحال ، بل هو السبيل لتنميتها . ويجمل بنا أن نذكر أبياتا من قصيدة جيدة لرودكي ، نظمها على الكبر ، وفيها يتضح شوب الشعور بالحسرة على عهد الصبا ، عهد نشدان المتاع والسلوان في الحمر والغيد . يقول رودكي :

« تأكلت أسناني وتساقتت جميعاً ، لم تكن أسنانا ، لا ، بل كانت مصاييح مشرقة ، وكانت متضدة في بياض الفضة ، وكانت درأ ومرجاناً . وكانت كنجم السحر وقطرات المزن . والآن لم تبقى لي منها واحدة ! ! بليت كلها وتساقتت ! . . فن أين لك أن تعلمي إذن - أنت يا شبيهة البدر محيا والمسك شعراً - كيف كانت حال أسير حبك من قبل ! ؟ بدوائب شعرك المنحنية انحناء الصوبلجان تزهين دلالات عليه .

الصوالج بالأكر ! !

قد مضى ذلك الزمن ، حين كان وجهه غضا نضرا كالديباج !

قد كان ضيفاً جميلاً . وصديقاً عزيزاً ، ولن يعود إليه ذلك الزمن ، ليكون -  
بعد - الضيف العزيز ! !

... في ذلك العهد - حين لم يكن يقدر خشية مولاه أو خشية السجن -  
كانت لديه الحمر الوضاعة ، والحبيبة الفاتنة المنظر ، اللطيفة الطلعة . مهما  
علا قدرها وعز ، فهي بياني رخيصة المتال ، أيام كان قلبي مليئاً بالأمرار ،  
ومنبعاً ثراً للفصاحة ، وكانت غاية رسالتي عنوانها : الحب والشعر .

... أي حبيبي ! يا شبيهة البدر وجها ! يا من ترين رودكي الآن .

لم تراه في ذلك الزمن الذي إنتقضى ، حين كان في عهد الشباب ! لم تراه  
آنذاك يجوب المروج متغنيا بشعره ، حتى لتحسينه بلبل . قد إنتقضى ذلك  
العهد الذي كان فيه رودكي أنس الأحرار ، وكانت له الصدارة في عرين  
الأسود ، حين كان شعري يدونه العالم كله ، وكنت شاعر خراسان ! . .  
والآن تبدل الزمن غير الزمن ، وصرت خلقا آخر فأحضر عصا  
التسيار .

وشد الرحل ، فقد آن وقت الرحيل .

وفي القصيدة السابقة التي استشهدنا ببعض أبياتها ، يبرز الجانب الآخر  
من نفس رودكي ، جانب الحزن الدفين الذي كان يبين كومضات خاطفة  
حين كان يتغنى بالحمر في عهد الشباب ، وفي كلتا الحالتين صدق شعوره  
وأصالة تصويره ، عن حسن إفادة وسعة اطلاع ، وإجادة هضم وتمثيل .

# الحب والموت

## في شعر "رابندراناث تاجور"

يستوحى شاعر الهند رابندراناث تاجور ( ١٨٦١ - ١٩٤١ ) كتب البيانات الهندية القديمة ومناسكها ، ويستجيب لكثير من التقاليد الهندية في إنتاجه الفكري والفني ، ولكنه يغذي ذلك كله بثقافة عميقة عالمية ، أساسها الاختيار الرشيد الذي تلذوب فيه الموارد الشرقية والغربية لتؤلف مجموعاً متنقلاً أصيلاً يؤلف نبأً ثراً حياً ويكشف عن صلة المرء بالناس والطبيعة . ثم بالله ، وغايتها تأسيس روحية خصبة عالمية الطابع ، لا تحيز فيها ، ولا انتماء لحرفية مذهب بعينه من المذاهب الدينية أو الفلسفية . وكان يأمل أن يلتقي الشرق والغرب على هذه الروحانية العالمية الرحبية ليتحقق من ورائها سلام الإنسانية المنشود . فكان جهده الفكري وإنتاجه الفني بمثابة العمل على تكذيب قوله كيبلنج الشهيرة : « الغرب والشرق لن يلتقيا أبداً » . وحقاً قد التقيا من قبل في صنوف من اللقاء الثقافي كان للشرق فيها الدور الإيجابي في القديم ، ثم التقيا في ضروب من الصراع الدامي مات فيها الضمير العالمي ، فهل يتاح لهما أن يلتقيا عند هذه الروح العالمية السمحة الصادرة عن عاطفة إنسانية رحيبية يجمع شملها الحب في أوسع معانيه ومختلف إدراكاته ؟ حلم كريم لقلب كبير كرس له جهده ، وإن كان مالبث أن اضطر إلى مقاومة أعمال العنف الوحشية الإستعمارية في وطنه ، في جهود دائبة كانت بمثابة يقظة من حلمه الإنساني الكبير .

ومن أهم القضايا - التي صورها تاجور في أدبه ، ودارت حولها أعمق مشاعره اللدائية والإنسانية ، وعقيدته الروحانية السمحة - قضيتا الحب والموت



على أن الموت نفسه مرحلة من مراحل الحب في معنى من معانيه الكثيرة التي نحاول أن نوجز القول فيها .

وما الشعر - عند تاجور - إلا نبضات القلب الرهيف في شعوره بنبضات القلوب الأخرى ، في إطار من جمال العالم الذي يقود إلى الالهية ، ويسع الناس والأشياء جميعاً .

استمع إليه يكتب عن ذكرياته في عام ١٨٨٤ م حينما كانت سنه حوالي الثالثة والعشرين :

( ذات صباح كنت واقفاً أنظر من شرقي . . حينما أشرقت الشمس على تيجان الأشجار المورقة . وبينما أنا دائب على تأمل في الشمس ، بداني كأن نقاباً أسدل دون عيني . ورأيت العالم يستحم في بهاء ليس له شبيه ، وأمواج الجمال والسرور ترتفع من كل مكان .

وفي لحظة عبرت هذه الروية أطواء الحزن والاعياء التي غلفت قلبي فغمرته بهذا الضوء العالمي . . وحين كتبت هذه الأسطر :

« لا أدري كيف فتح قلبي فجأة أبوابه ،

لتلججه جمهور العوالم تتدافع في مواكبها ، ونحبي بعضها بعضاً .

لم تكن وليدة مبالغة شعرية في معنى من معانيها . »

والشعر عنده تصوير لوجيب القلب ، تلقائياً ، ودون مذهب أو رموز

محددة :

ما يكتبه الشاعر يجب تقبله كما هو ، كأنه لحن . . أو تعرف معنى الصبحة الأولى للطفل الوليد ؟ إن شعري مثل هذه الصبحة ، أنه استجابة للروح إلى النداء العالمي . »

وهذا النداء العالمي يتمثل في مظهر الجمال في الطبيعة . والجمال - فيما يرى تاجور - ذو ثنائية عجيبة ، فهو من جانبه الظاهر ، نشاط وجهد وعمل دائب

وخضوع ، ومن جانبه الباطن ، راحة وسلام ومسرة . والجانب الأول بمثابة الدافع أو الداعي ، والجانب الآخر بمثابة الغاية . وهذه الثنائية العجيبة التي هي مفتاح كثير من أشعاره ، وأساس من أهم الأسس لوجهته في فهم الجبال ، هي التي يشرحها في مجموعة دروسه التي جمعت في كتاب أطلق عليه إسم ( سادانا ) في فصل من فصوله عنوانه : « تحقيق المرء وجوده بالحب » يشرح « تاجور » فهمه لثنائية الجبال في الطبيعة قائلاً : ( ألا يبدو عجباً حقاً أن يكون للطبيعة - في وقت معاً - هذان المظهران المتضادان من عبودية وحرية ؟ فهي تمثل العمل والجهد من جانب ، والراحة والفراغ من جانب آخر .

فهي من خارجها نشاط لا انقطاع له ، ومن باطنها صمت وسلام . . انظر مثلاً إلى الزهرة . فهما بدت جميلة فهي مدفوعة إلى أداء خدمة كبيرة . وشكلها ولونها مهيان تماماً لوظيفتها . وعليها أن تنهى في تطورها النافع إلى ثمرة ، وإلا قطعت استمرار الحياة النباتية ، فتصبح الأرض عما قليل صحراء قاحلة . ولون الزهرة وعطرها ليسا إلا سبباً لهذا الإخصاب . وعلى أثر تلقيح النحلة لها ، لا يلبث أن يمينا وقت الإثمار ، فتسقط أوراقها الرقيقة ، وتضطرها ضرورة اقتصادية قاسية إلى التخلي عن عطرها العذب . فلا يبقى لديها - بعد - من وقت لتعرض في الشمس حليتها ، إذ هي مقهورة سلفاً .

« فإذا نظرنا إلى الطبيعة من خارجها بدت الضرورة هي الدافع الوحيد الذي يسيطر على كل شيء ، وبه تتحول البرعمة إلى زهرة ، والزهرة إلى ثمرة ، وبه تنثر الثمرة في الأرض بدور إنتاج ينبت من جديد ، وبه تتابع سلسلة الحلقة التي لا انقطاع لها من نشاط إلى نشاط . .

« ولكن هذه الزهرة نفسها تتجه إلى قلب الإنسان ، فلا يلبث أن تمحي مسألة النفع العملي ، فما هي ذي سرعان ماتصبح رمزاً للراحة والفراغ من العمل . وهكذا تكون الزهرة - التي هي مظهر نشاط لا ينقطع - هي

التعبير الكامل من جانبها الآخر عن الهدوء والجمال . ألا يذكرنا هذا بتفريق كانت بين النغمة وغائية الجمال ، أو بتفريق شوبهور بين الدافع وهدوء النفس وراحتها ؟ ولكن أصالة تاجور في بيان ثنائية الطبيعة وربط هذه الثنائية بمعنى الجمال واضحة كل الوضوح . وتمثل نشوة الشاعر على تأمله في هذا التدفق الحيوي لظاهر الجمال - في حركته وإيحائه المزدوج - في القطعة التاسعة والستين من ديوانه « جيتنجالى » ، أو « القربان الغنائى القدسى » ، وفيها يقول :

« نهر الحياة الذى ينساب في ثنايا عروقي ليلاً ونهاراً ، هو نفسه الذى ينساب في ثنايا العالم ، في نبضات موقعة .

« هذه الحياة نفسها هي التي تثبت - من ثنايا التراب - مسرتها أعواداً من عشب لا عداد لها ، وتتدفق أمواجاً هادئة من أوراق وزهور - هذه الحياة نفسها التي يهددها المد والجزر في محيط مهد الولادة والموت . . . » . وكذلك قوله في المقطوعة التالية :

« كل شيء يسرع في مسيره ، دون توقف ، ودون نظر إلى الوراء ، ودون أن ينسى لأية قدرة أن تعيقه ، كل الأشياء تغدق في السير - ويقبل كل فصل من الفصول يوقع الخطى على هذه الموسيقى التي لا يعرفها اعباء ، ثم يمضي عابراً - وتنسأل الألوان والأغنام والعطور شلالات لا نهائية في فيض مسرة تتوزع وتستسلم وتموت في كل لحظة » .

والراحة ، أو السلام الذي يشف عنه الجمال في جانبه الباطني ، هو الصورة الصغرى من السلام الأسمى الذي يتاح لمن يعرف الجمال الأقدس . وهذا المعنى أوضح ما يكون في هذه القطعة السابعة والستين من نفس الديوان مخاطب فيها الشاعر الله :

« أنت السماء ، وأنت العشب كذلك . يامن أنت البديع في جمالك ! هنا في العشب والألوان والأصوات والعطور ليس سوى حبيك الذي يحوط الروح .

« ها هو ذا الصباح قد أقبل وفي يده اليمنى سلة من ذهب مثقلة بأكيل  
الجمال كي يزين بها الأرض في صمت .

« وهاهو ذا المساء يقبل ، من دروب عذراء ، على المروج الخالية التي  
هجرتها القطعان ، حاملاً في جرتة الذهبية طراوة شراب الهدوء ، موجة من  
محيط الراحة ، مغروقة من الضفة الغربية .

« ولكن هناك ، هناك ، حيث تنفسح السماء لا نهائية ، كي تخلق  
الروح ، هناك يسيطر البهاء الناصع غير مسوس . لم يعد ثم ليل ولا نهار ،  
ولا أشكال ولا ألوان وليس ثم كلام ، ليس ثم كلام .»

وثنائية الدلالة الجمالية - كما عبر عنها تاجور - تستلزم الإستجابة إليها  
أن يكون المولع بالجمال نشيطاً عاملاً ، دائب العمل والنشاط ، لغاية هي  
الراحة والهدوء والسعادة النفسية .

وهذه الدلالة الجمالية واضحة في أن الجمال عابر موقوت . وواجب  
المتأمل أن يستجليه في عبوره ، قبل أن يقنى فناء الزمان في هذه الحياة  
الموقوتة . فتاجور ينفر من الزهد الصوفي ، ومن الإنطواء على النفس وهجر  
العالم . إذ أن تلك السلبية المطلقة لا تنفق وزعة تاجور الإيجابية التواقة .  
ومسرحية تاجور الشعرية التي عنوانها : الزاهد ( سانياسى ) موضوعها أن  
الخلاص إنما يكون في انسجام المرء مع الطبيعة واتحاده مع ما تهدف إليه  
حركتها وما تهدف إليه قوائنها ، ولا يكون هذا الخلاص أبداً في انتباز المرء  
مكائناً قصياً خارج العالم ، وانعزاله دونه . ويعبر تاجور عن نفس المعنى في  
قطعه الثالثة والسبعين من جيتنجالى ، فيقول :

« ليس الخلاص في رأي بالزهد . أشعر بعناق الحرية في آلاف من روابط

اللذائذ »

« حين ترع أنت هذه الكأس الخزفية حتى تفيض ، إنما تصب لي

فيضاً منعشاً من خمرتك الغنية بالألوان والعطور .

سينبر كوني مئاث مصايحه المختلفة بمشعلك ، وسيضعها في مذبح  
معبدك .

كلالني أغلق أبدا أمامك أبواب حوامي ! فلذائذ البصر والسمع واللمس  
سوف تحمل إلى نشوة لذتك .

نعم ، سوف تحترق أوهاى كلها في إشراقة المسرة ، وسوف تنضج  
رغباني كلها ثماراً من الحب .

وينعى تاجور على النساء الذين يعيشون في أوهاى حين يزعمون أن حب الله  
وعبادته يستلزمان هجر البيت والأسرة ، والإلتجاء إلى العزلة والزهد ، ويضور  
تاجور هذا المعنى في القطعة الخامسة والسبعين من ديوانه : البستاني ، فيقول :

« هتف رجل ، وهنا ، حين تطلع لأن يكون ناسكاً : « آن أن أهجر  
بيتي ، بحثاً عن الله ، آه ، من الذي شدني إلى هنا ، إلى الأوهام ، زمناً  
طويلاً ؟ » .

« وهمس الله : « أنا » ، غير أن أذني الرجل كانتا موقورتين .

وكانت امرأته على سريرها ، إلى جانبه ، مضجعة في هدوء ودعة ، وعلى  
صدرها ينام طفل صغير .

وقال الرجل : من أنت يا من مكرت بي ملياً ؟

وأجاب الصوت قائلاً : « هو الله » ، ولكن الرجل لم يسمع أبداً .

وبكى الطفل في حلمه ، وأوى إلى أمه .

وأمر الله : « قف أيها المعتوه ، لا تهجر بيتك » ، ولكن الرجل لم

يسمع كذلك .

وتهدأ الله ، وقال في أمي : « لماذا يحسب عبيدي ، وهو يتأى عني ، أنه

يبعث عني ؟ » .

وإذا تتبعنا أشعار تاجور في دواوينه ، قطعنا بأنه ليس لها نظام زمني يتسق ومراحل حياته ، وتطوره في إدراكه للحب ، وصنوف تساميه فيها : فهي في دواوينه خليط من حب حمى ، وحب روحي ، وحب إلهي .. في قطع شعرية متجاوزة . فهو يعود من نوع من الحب إلى آخر في غير اطراد وتساق . وعلينا أن نبدأ من قوله الذي أوردناه له في ذكريات شبابه المبكر ، وأن نسير مع منطق الطبيعة الإنسانية ، كي نستشف تطوره في حبه الإنساني ، وفي حبه للطبيعة ، وتوسعه في معنى الحب ، وتساميه به :

وقد تفتحت أحاسيس ( تاجور ) على الحياة ولذائدها ، وقد استجاب لنداء الطبيعة ، فلبى رغبة أحاسيسه العارمة . وقد صور صنوفاً من الحب الحسى ، حب النساء والملذات .

وهذا مجال مطروق لا نريد أن نطيل فيه . وفيه تراعى سمات مشتركة بينه وبين الروماتيكين في مادة التجارب . وأهم هذه السمات « هروب الزمن » وما يتبعه من وجوب المبادرة إلى المتعة . ونذكر مثلاً لذلك هذه الأبيات من القطعة السادسة والأربعين من ديوانه : البستاني :

إن الشباب يذوى ، عاماً فعاماً ، وأيام الربيع زائلة ، والورد الغض يموت من لاشيء .

يا أحببي إننا جميعاً فانون . أمن الحكمة أن يحطم المرء قلبه من أجل من استأثرت دونه بقلبها وولت ؟ إن الزمن قصير .. لا أملك سوى أن أرقاً دمعى ، وأغبر نغم نشيدي . إن الزمن قصير .

وكذلك قوله في القطعة الثامنة والستين من نفس الديوان : « ... إن الوردة تصوح وتموت ، ولكن على من يحمل الوردة ألا يدأب على بكائها . تذكر هذا ، أيها الأخ ، وتمتع ... » ألا يذكرنا هذا كله - في وضوح - بخواطر شكسبير في أغنيته الثانية عشرة ، أو ببعض أغنيات « رونسار » إلى حبيته ؟

ولا يلبث تاجور أن يتعمق في معنى الحب ، ويوسع دائرته . أما التعمق فيه فحسبنا أن نذكر أنه يبغى صلة الروح بالروح ، وتجاوب القلب مع

القلب ، نافرأ من الوقوف عند حدود اللذة الحسدية ، كما في هذه القطعة  
الفريدة من ديوانه : البستاني (القطعة ٤٩) :

أشد على يديها بقبضتي ، وأضمها في قوة إلى صدري .  
وأحاول أن أملاً خراعى بجبالها ، وأتهب بقبلاقي ابتسامتها ، وأشرب  
بمعنى نظراتها .

وأسفا ! أين كل هذا ؟ من يستطيع أن يقهر زرقة السماء ؟  
أحاول أن أشد وثاق الجمال إلى ، ولكنه يفلت مني ، ولم يترك بين يدي  
سوى الجسد وحده .  
وفي اضطراب وإعياء أسقط على الأرض .

« كيف يستطيع الجسد أن يلمس الوردة التي لا يقوى على لمسها سوى  
الروح ؟ » .

وأما التوسع في معنى الحب ، فإن تاجور يعمم الحب حتى يشمل حب  
الأسرة ، والحياة المادئة الودية ، والطفولة والأطفال ( وقد خصص  
لأغنيات الطفولة ديوانه : الهلال ) ، وحب العمل والكفاح ، والحنو على  
الحيوان .. على أن يتجرد الحب في كل ذلك عن الأثرة ، لأن الأثرة إمامة  
للحب . ويطول بنا المقال لو استشهدنا لكل أنواع هذا الحب الفسيح ذي  
الزرعة العميقة . وحسبنا أن نذكر هذه القطعة القصيرة التي فيها يصور «تاجور»  
حب الأثرة والنعمة ، وقضاءهما على الحب والحبوب : « لم انطلقاً المصباح ؟  
- لقد أحطته بمعطى ، ليكون بمنجى عن الريح ، ولذا انطلقاً المصباح -  
لم فوت الوردة ؟ - لقد شدتها إلى قلبي ، في شغف وقلق ، ولهذا فوت  
الوردة - لم نضب النهر ؟ - لقد وضعت سدا في مجراه لأقيد منه وحدي ،  
ولهذا نضب النهر - لم انقطع وتر المعزف ؟ - لقد حاولت أن أضرب عليه  
نغماً أقوى مما يطيق ، ولهذا انقطع وتر المعزف » .

ومها تكن العاطفة ، فهي خير وأجدى من العلم . لأنها ثراء وخصب ،  
ورغبة وقلق ، وطريق للتوقان الذي يغني الحواس ، ويفتح أبواباً جديدة

للمعرفة العليا . أما العلم وحده ، المقصور على المعارف الأرضية ، فليس فيه غناء للروح . وهنا ترى في القطعة الثانية والأربعين من ديوانه : البستاني ، صرخة ناثرة مدوية ، تذكر عن قرب بصيحات « فاوست » الآسية ، في مطلع مسرحية فاوست الأولى ، لجوته . ولعل مثل هذه الصيحات هي البدء ، أو بمثابة البدء في التسامى بالحب الإنساني وحب الطبيعة لدى تاجور ، كي يصل فيما بعد إلى أبعد غايات الحب .

وهنا لابد أن نعود إلى النظرة الميتافيزيقية لتاجور ، وصلتها بهذا النوع . الآخر والآخر من الحب عنده . فالحب إشعاع إلهية هبطت للمرء من السماء وهو طريق الخلود الحق .

والحب أيضا يوصف به الله . فالحب هو العلة الغائية للإرادة . وفي العالم يتمثل الوعي العيني للإرادة الإلهية . وهذه مجالات مطروقة في فلسفات التصرف جميعها من شرقية وغربية . وفي كتب « الأوبانيشاد » الهندية شرح المعادلة بين الروح الإنسانية والحقيقة العليا أو الروح العالمية ، أو برهما . ولذلك كان الله يحب من الناس طاعته . فهو يسألم ذلك . ولهذا خلقهم . وليس في هذا أصالة تذكر لتاجور . ولذا لا نريد الإطالة بشرح هذه الفلسفة وتلاقي كثير من المتصوفة والفلاسفة عندها ، من شرقيين وغربيين . وإنما نقصد إلى جلاء أصالة تاجور في تصويرها ، وفي توثيق الصلة بين هذا النوع من الحب والصفاء الروحي ، والنزعة الإنسانية . فتاجور بمثابة « قصبة الناي » التي يملؤها الله بموسيقاه . ولذلك يسمى « تاجور » الله شاعراً . والإنسان هو قصيدة الله الشعرية الحية . يقول « تاجور » في القطعة السابعة من « جيتنجالي » : « ... أي مولاي الشاعر ! لقد جلست دون قدميك ، لا لشيء سوى أن أرد حياتي بسيطة مستقيمة ، شبيهة بقصبة الناي ، حتى يمكن أن نملأها أنت بموسيقاك فالحب متبادل بين الله والناس ، يحبهم ويحبونه .

« أي شراب إلهي تأمل أنت ، يا إلهي ، من كأس حياتي التي تفيض

مترعة ؟



« أهذه متعتك في أن ترى إبداعك في عيني ، وأن تصفى صامتاً إلى  
ألحانك الموقعة على حواشي أذني ؟

« يتحول عالمك إلى كلمات تنسكب في فكري ، تصلها مسرتك  
بالألحان . وتستسلم أنت إلى حباً ، وألذناك تعي أنت في علوبتك الكاملة .

و « العنوبة الكاملة » التي اختتم بها قطعته السابقة - وهي القطعة الخامسة  
والستون من جيتنجالي - هي قضية هامة في شعر تاجور ، إذ هي مطلب  
مشترك من الله والناس ، ينشدها الخلق ، كما ينشدها الخالق . وكان يمكن أن  
يوجد الخلق منذ البدء وقد توافرت له هذه العنوبة الكاملة ، لولا حكمة  
خفيت على الملائكة أنفسهم ، حين عابوا الخليفة في بدئها بأنه يتقصها  
ضرب من الكمال لم يفهموه . ويصور « تاجور » هذا المعنى اللطيف  
الخالد المحير تصويراً رائعاً في هذه القطعة الرمزية التي لا بد من ذكرها هنا  
كاملة ليفهم معناها الدقيق في ضوء ما شرحنا ، ( وهي القطعة الثامنة  
والسبعون من جيتنجالي ) :

« حين كانت الخليفة جديدة ، وكانت النجوم تتألق أول العهد  
بها ، عقد الآلهة اجتماعهم في السماء ، وتغنوا منشدين : « يا الصورة  
الكمال ! يا المسرة النقية ! .

« ولكن أحد الآلهة صاح فجأة : ( يبدو أن ثمة ثلثة في هذه السلسلة  
من الضوء ، وأن نجماً من النجوم قد فقد ) .

« وانقطع وتر ذهبي من معزف الآلهة ، فتوقف غناؤهم ، وأخلو  
يكون مدعورين ، قائلين : نعم ، كان هذا النجم أروع نجم ، وقد ضاع  
هذا النجم ، وهو مجد السموات كلها ! .

« ومنذ ذلك اليوم والبحث عنه لا ينقطع ، ولا تزال الحسرة عليه تنتقل  
من واحد لآخر ، ولا يزال يتردد قولهم : خسر العالم باختفائه مسرته  
الوحيدة ! .

« على أن في الصمت العميق من الليل ، ابتسمت النجوم وهمست فما  
بينها : « هذا البحث عبث ، فالكمال المتصل موجود في كل مكان » .  
وقد يبدو محيراً تعدد الآلهة في القطعة السابقة على نحو لم نعهده في شعر  
« تاجور » الموحد ، ولكن على القارئ أن يعد الآلهة في القطعة بمثابة  
الملائكة . وهذا المعنى مأخوذ من أقدم الكتب الدينية الهندية : « ريج -  
فيدا » الذي نقرأ فيه هذه الأسطر :

( من يعرف هذه الأشياء ؟ من يستطيع أن يتحدث عنها ؟ من أين أتت ؟  
وما هذه الخليفة ؟ إن الآلهة أنفسهم قد صدروا في وجودهم عنه « هو » . .  
ولكنه « هو » الذي يعرف كيف وجدت الخليفة ) .

ولهذا نرى - حين نتأمل في دلالة القطعة السابقة - أنها تصور ، شعرياً  
وفي روعة بالغة ، قضية بدء الخليفة واعتراض إبليس من بين الملائكة عليها .  
على أن فيها بعد ذلك دلالة على ماسماه تاجور « العذوبة الكاملة » المنشودة من  
الله والناس ، وبها تعود الخليفة في تطورها إلى كما لها في الروعة والبهاء .  
وهذا الكمال منشود عن طريق الحب الكامل بين الناس ، وبينهم وبين الله  
وفي سبيلها . ويسأل الله الناس أن يعطوه من ذات أنفسهم .

فهو هنا سائل . ويعبر « تاجور » عن هذا المعنى - رمزاً - في قطعة  
رائعة أخرى ، هي القطعة الخمسون من جيتنجالى ، وفيها مضى الشاعر -  
يستجدي من باب إلى باب ، فلاحته له مركبة ملك الملوك الذهبية ، فأخذ  
يعلل نفسه بانتهاه بؤسه حين توقفت المركبة تجاهه ، ونزل منها ملك الملوك  
يبتسم له . وكم كانت دهشة الشاعر حين مد ملك الملوك إليه يده  
طالباً من الشاعر نفسه العطاء . . « آه ! يالها من إعانة علوية تلك التي  
فعلت ، أن تمد يدك إلى المتسول لتستجدي منه ! وقد ارتبكت ، واضطربت ،  
وأخيراً أخذت من جراي حبة قمح صغيرة ومنحتك إياها .

« ولكن كم كانت دهشتي كبيرة ، آخر النهار ، حين أفرغت جراي ،  
فوجدت حبة صغيرة من ذهب بين كومة الحبات المحقرة . آنذاك بكيت  
بكاء مرأ ، مفكراً : ليتني أوتيت الشجاعة لأمنحها نفسي كلها ! ! » .

وهذه العذوبة المفقودة هي ضلة المحب ، وهي شائعة في الكون كله ، وعلى عثور الفرد عليها يتوقف كماله ، وعلى اهتداء الناس كلهم إليها يتوقف توافر الكمال للكون . وقد رأينا كيف يسألها الله الناس في القطعة السابقة . ويعبر عنها « تاجور » أيضاً في القطعة السادسة والستين من ديوانه : البهتاني ، بأنها شبيهة بحجر الفلاسفة في القديم ، تبحث عنها المخائين بحب الله - ( والجنون في تلك القطعة في معناه الفلسفي المؤلف عند الأفلوطينيين وفلاسفة المسلمين ) - وكان هذا المخنون قد شد عليه زناراً من حديد ، وتعود أن يلتقط الأحجار ليقدهح بها زناده ، ثم يلقي بها دون أن يعيرها التفاتاً . وم كانت دهشته كبيرة حين صاح به طفل في طريقه : كيف عثرت على هذا الزنار الذهني الذي تطوق به خصرك ؟ ونظر المخنون إلى زناره فوجد أنه تحول إلى ذهب حقيقي ، على أثر قلده بحجر من الأحجار الكثيرة التي رمى بها من قبل ولم يدر الآن أين هو . « وهكذا ، قد عثر ذلك المخنون المسكين على حجر الفلاسفة ثم أضاعه ! ! » وفي القطعة السابقة رمزية عميقة ، تكشف عن جانب آخر من أصالة « تاجور » ، على الرغم من أنها تذكرنا بقصة « أندرسون » القصيرة : « شجرة السماء » .

والعذوبة المفقودة « الشائعة في الكون كله ، ينشدها المحب في جمال الطبيعة ، وفي النور ، ومن ثم يتغنى « تاجور » بالنور ، في نشوة يشوبها القلق ، وهذا القلق مشبوب بالرغبة الملحة ، والتوقان الظامئ إلى الضالة الموجودة المفقودة . وهذا هو المغزى الرمزي لمسرحية تاجور : « مكتب البريد » . وفيها أن طفلاً مريضاً يعرفه قلق أمل ، إذ ينتظر رسالة من الملك . ويجلس الطفل في شرفته يسائل المارين الذين يبدعون في الحديث معه كارهين أولاً ، ثم لا يلبثون أن يأنسوا بعذب حديث الطفولة يذفنون فيه همومهم . ويرى الطفل أن الرسالة المنتظرة لا بد أن تصل إليه ، ولكنها لاتصل إليه أبداً . وعند احتضار الطفل ، يمثل الملك أمامه ، دون أن يذكر اسمه ، ولكن الطفل يعرفه بحسه الباطني . وكأن القطعة الرابعة والأربعين من « جيتنحالي » شرح لرمزية هذه المسرحية وفيها يقول تاجور : « هذه هي لذتي : أن أنتظر وأرقب هكذا على حافة الطريق ، حيث يسعى الظل وراء النور ، ويأتي المطر عقب الصيف .

« ويحينى رسل من سموات أخرى ، ثم يسرعون في مسيرهم على طول الطريق . ويفيض قلبي نشوة ولا تزال أنفاس النسيم العابر عذبة .  
« ومن الفجر حتى الغروب ، أظل واقفاً أمام بابي ، وأعلم أن اللحظة السعيدة سوف تقدم فجأة حيث تتاح لي الرؤية .  
« على أني أبتسم وأتغنى ، وحيداً جد وحيد : على أن القضاء حافل بشذا الوعد . »

ويبدأ « تاجور » - في سبيل نشدان « هذه العذوبة - رحلة رمزية صوفية ، يصورها في القطعة الثانية والأربعين من نفس الديوان ، ولارفيق فيها سوى الله ، ليصل إلى شاطئ الأبدية ، فتكتمل له الحبة . والرحلة طويلة ، يرافقه فيها التوقان المشبوب ، ينشده في جمال الطبيعة ( القطعة ٨١ ) وبخاصة في النور . ففي القطعة السابعة والعشرين نرى نفساً تواقاً للضوء ، في قلق بالغ مداه ، حيث ينشد الشاعر في أطواء الظلام ، ليلتقي فيه بالحبيب . في حين نراه في القطعة السابعة والخمسين قد استقرت نفسه ، وهدأ ، إذ بدأ يعثر على النور الحبيب .

وفي محيط هذا الضوء يغيب الشاعر في نشوة روحية ، نشوة تذكرنا بنوع من الحلول والتوحد مع روح الحياة العالمي . وتذكرنا معاني القطعة التاسعة والستين من نفس الديوان ، في معانيها وموضوعها ، بمطلع مسرحية قاوست الثانية لجوته .

وكنا نود أن نقارن بينهما مقارنة طويلة ، لولا ضيق المقام . . ونكتفي بذكر هذه الجميل من جوته :

« تنبض دقائق الحياة بحوية جديدة ، لتحيي في تقوى هذا الفجر الأثيري ، وأنت أينما الأرض ، تبقي في هذه الليلة كعهدي ، وتكفسي أنفاساً جديدة ذات طراوة دون قديمي ، وقد بدأت تحوطيني بلذة وتشيرين ونحركين في عزماً قاهراً على أن أدب في جهدي نحو الوجود الأعلى . . . »  
وهاهو ذا « تاجور » يشعر يوماً ، بفتح ما سماه من قبل : « العذوبة

الكاملة « - في معناها الذي شرحناه - فيصنفها في هذه القطعة ( ٢٠ من نفس الديوان ) :

« في اليوم الذي تفتحت فيه زهرة اللوتس ، واأسفاه ! ، كان قلبي يضرب على غير هدى دون أن أدري . وكانت سلتى فارغة . وظلت الوردة مهملة .

« ولكن في حين كان يستبد في الحزن أحياناً ، كنت أستيقظ مفزعاً من حلمي ، فأشعر بالآثر العذب لأريج عطر غريب في ريح الجنوب .  
« وكانت هذه العذوبة المبهمة ترد قلبي مريضاً من التوقان ، فكنت أتحلى أتعرف فيها أنفاس الصيف المشبوبة تحاول استشراف الكمال .

« ولم أكن أدري آنذاك أن هذا جد قريب ، وأنه لي ، وأن هذه العذوبة الكاملة قد تفتحت في غور قلبي نفسه .

وهنا نعود إلى « سازانا » لثري « تاجور » يقرر أن الحب لا يقف عند مظاهر الجمال ، وعند فلسفة العمل ، وحب الإنسانية بمعانيها السابقة ، بل له غاية أعلى : « هذا الجانب من وجودنا الذي يقابل اللانهاية لا يقف أبداً في تطلبه عند حدود البهاء ، ولكنه يتجاوزه إلى الحرية ، والمسرة . وثم تتقطع سيطرة الضرورة .

وهنا - ثم - ليس في التملك ، ولكن في الوجود ، وأي وجود ؟ أن نتوحد مع براهما ، لأن شريعة اللانهاية ، هي شريعة التوحيد . . . » .

وقد يقرب هذا التوحد من الفناء في الله عند الصوفية ، ولكن عند « تاجور » ثمرة الحب الإيجابي الذي ينتهي نهايته الطبيعية في طريق نشدان السعادة للإنسانية عن طريق ملء هذه الحياة بمشاعر الحنو والعطف ، والهيام بكل ما هو جميل في معنى ثنائية الجمال ، على نحو ما رأينا فيما سبق ، فنهاية كل جهد وعطاء إليه وحده .

« النهر يتم عمله اليومي ، ويتعجل مسيره نحو الحقول والقرى ، ولكن مسيله الدائب بنعطف نحوك ليغسل قدميك .

« والوردة تعطر الجو بأريجها ، ولكن آخر خدماتها أن تهدي إليك نفسها - إن عبادتك لا تفقر العالم .

« وقصائد الشاعر تهدي إلى الناس المعاني التي تروقههم ، ولكن معناها الأخير هو أن تدل عليك » .

ومعنى القطعة السابقة عميق ، ذلك أن الحب الإلهي لا ينافي الجهد والعمل والمتعة والسعادة الفردية والجماعية ، بل إنه يستلزمها . غير أن حاجة الروح إلى التحرر المطلق في الله يدفعها إلى طلب ما شرحناه من « العذوبة الكاملة » . وهي التي ينشدها الله بخلق العالم لينتهي إليه كاملاً بكماله ، وينشدها الصفوة من الناس ليشاركوا في المتعة بهذا الكمال . وهذه العذوبة هي التي تنقص العالم منذ خلقه - على نحو ما شرحنا - ولكنها ستعود إلى هذا العالم في خلق آخر ، عن طريق الصفاء ، ثم المحبة التي يتوحد بها العالم مع روحه ، والوصول الكامل إليها لا يكون إلا بالموت .

وهنا يتعجل تاجور هذا الاتحاد بالموت . ويضيق بهروب الزمن في سبيل طلبه ، تواقاً إلى هذا الكمال . وفيه يمتزج ألم الفراق بالرغبة والمحبة والنشوة ( انظر قطعتي ٨٣ - ٨٤ ) وبالتوقان الجارف لتلك « العذوبة الكاملة » طوال الحياة في هذا العالم ، هذا المسكن الضيق الجوانب لدى الروح السامية الرحبية :

« في ترقب يائس ، سأذهب أبحث عن أثرها في كل جوانب مسكني . ولكني لا أجدها .

« بيني الصغير ، وما يخرج منه مرة ، لا يمكن أبداً أن أحصل عليه من جديد » .

« ولكن قصرك ، يارب ، رحيب . وبينما كنت أبحث في أثرها وصلت أمام بابك .

« وأقف تحت القبة الذهبية من سمالك في المساء ، ونحو وجهك أرفع عيني المليئين بالرغبة .

« قد وصلت إلى شاطئ الأبدية ، حيث لا يمحي شيء بعد - لا أمل ولا سعادة ولا ذكرى وجهه يترامى من خلال الدموع .

« آه ألا فلتغمس في هذا المحيط حياتي الجوفاء ، ألا فاجعلها نفوس في صميم هذا الفيض ، ولأشعر أخيراً بتلك العنوبة المفقودة في مجموع الكون كله . »

وهكذا يتغنى « تاجور » بالموت طريقاً للسمو ، وعتبة للعلود ، وساعة حلوة للقطاف ، وجنى الحصاد . وانطفاء لمصباح حين يشرق صبيح ، وزفافاً للروح كأنها عروس تسعى إلى سيدتها منفردة في شوق ، ينحسر عنها المجهول ، أو كأنها طفل ينتحب حين تنحيه أمه عن ثديها الأيمن ، كى يجد في اللحظة التالية سلواه في ثديها الأيسر ، غناء هو أعذب وأروع ما عرفه شعر الإنسانية .

## رسائل إلى شاعر شباب

يحتوي هذا الكتاب على عشر رسائل للشاعر التشيكي الألماني المولد رينر ماريا ريلكه ، الذي ولد في براج عام ١٨٢٥ ، وتوفي في مونترال ( بسويسرا ) عام ١٩٢٦ ، بعد أن عاش حياة جاهدة لم تعرف الهدوء والاستقرار ، أحال فيها عناءه وآلامه ثمرات فنية ناضجة في أشعاره وقصصه ورسائله . وقد وجه هذه الرسائل - التي نحن بسبيل تقديمها - إلى شاعر ألماني ناشئ هو فرانز كابوس ، وكتبها إليه من بلاد مختلفة ، ما بين عام ١٩٠٣ وعام ١٩٠٨ وفيها يرعى مواهب هذا الشاعر الناشئ من جانبها الفني وجانبها الإنساني في وقت معاً .

وقد يهمننا أن نعرف كيف بدأت هذه الرسائل : ففي أواخر خريف عام ١٩٠٢ ، كان ذلك الشاعر الناشئ يجلس في حديقة الأكاديمية الحربية في مدينة : « فيترنوشتات » بالنمسا ، وقد استغرق في قراءته حتى لم يسكد يشعر بمقدم المدرس المدني الوحيد بتلك الأكاديمية : هاروشيك ، وجلوسه بجانبه . ثم إذا به يأخذ الكتاب منه ، ويقلب صفحاته ، ويرنو متأملاً في الفضاء ثم يميل رأسه قائلاً : هكذا صار تلميذنا رينر ماريا ريلكه شاعراً - ثم أخبر ذلك الفني - الذي لم يكن قد أكمل العشرين بعد - بطفولة رينر ماريا ريلكه في المدرسة الحربية في مدينة : سانكت بولتن بالنمسا ، وكان قد أرسله إليها والداه ليصير ضابطاً . ولكن بنية ذلك الفني النحيل الشاحب لم تحتل تلك الحياة الحربية ، فاضطر والداه إلى إخراجه منها ، ليستمر في دراسته المدنية بمدينة ليبزج ، وشهد له بأنه كان موهوباً جداً وديعاً ، وعلى أثر ما سمع الشاعر الشاب اعزم أن يرسل ما نظم من أشعار إلى رينر ماريا ريلكه يطلب منه النصيح وهو على - كما قال له - « عتبة مهنة شعرت أنها مضادة تماماً ليولي » .



وبعد بضعة أسابيع جاءه الرد في مظروف يحمل طابع باريس  
وابتدأت بذلك هذه الرسائل التي كتبها ذلك الشاعر الإنسان لشخص لم يره ،  
وهي مهمة لفهم العالم الذي كان يحيا فيه ريلكه ويعمل ، ومهمة كذلك  
للعقول النامية المتطورة اليوم وغداً ، . وفيها قد يكرر ريلكه نصائحه للشاعر  
الشاب ، ويعود إلى الفكرة نفسها من نواح مختلفة ولهذا نفضل عرض تحليل  
عام لها ، مع إيجاز للملابسات التاريخية التي تتصل بها ، متحاشين مواطن  
التكرار ، ولقد استطاع أن يحول عناءه وآلامه إلى ثمرات فنية ناضجة  
في أشعاره وقصصه كما تتضح من هذه الرسائل ومن إنتاج ريلكه كله .

لقد عانى ريلكه كثيراً في السنوات الخمس التي قضها في المدرسة  
الحربية ، من زملائه ومدرسيه ، ومن نوع الحياة التي لم يكن مهتماً لها  
بفطرتة ، وحين لطم لكمة شديدة على وجهه في سن الرابعة عشرة ، قال  
في صوت هادئ : « أتحمّلها كما تحمّلها عيسى ، في صمت ودون  
شكاية ، وأدعو ربي الرحيم أن يسامحك ، فلم يقابل قوله بسوى ضحك  
السخرية . وكان ألمه الروحي أقوى من ألمه الجسدي حتى أنه كان يمضي  
ليالي في البكاء . وقد نظم في تلك الفترة أشعاراً لا تتم عن أصالة ، ولكنه كان  
يجد فيها راحة . وقد اقتنع خلال تعليمه الحربي بأنه ليس كالأخرين ،  
ولم يخلق ليعيش مثلهم .

وقد ترك تعليمه الحربي في سن الخامسة عشرة والنصف ليدرس في  
جامعة كارل فرديناند في براج - الشريعة والفلسفة واللغة الألمانية وتاريخ  
الأدب ومبادئ القانون . وفي سن الثالثة والعشرين والرابعة والعشرين قام  
برحلتين متواليتين لروسيا ، تعرف فيها بكثير من الفنانين والمفكرين ،  
منهم تولستوى والشاعر الريفي دروشين ، ثم رحل إلى ووريسويد بألمانيا حيث  
تعرف بالفنان فوجلر ثم قابل كلارا ويستوف التي اتخذها زوجة  
عام ١٩٠١ ، وكانت تجيد الرسم ، وقد أثرت فيه فجعلته بهوى فن الرسم  
ويؤلف فيه .

وتوجه ريلكه إلى باريس عام ١٩٠٢ وقد فتنته المدينة بجسورها وشوارعها

وأضوائها ومسارحها وشعبها ، ولكنه ما لبث أن أحس بالعداء والغربة ، فشبه باريس في مفاتها وجمالها وشرورها ببعض مدن التوراة التي أمر الله بتدميرها وشعر بنفسه وحيداً ونفر من الناس ، وهو يعبر عن كثير من مشاعره في تلك الفترة في كتابه الثرى الذي عنوانه : « مذكرات : مالت لوريدس بريج » وقد نشره لأول مرة عام ١٩١٠ - وفيه يتحدث عن البؤس والخوف والموت وهجر جميع الناس ، ويحلل القلق النفسى في حالاته المتعددة ، وبخاصة من خلال صنوف الموت ، ويصف الناس على أنهم بؤساء أو مرضى أو مجانين ، ويحتم ضرورة العزلة ، « ومالت لوريدس بريج » هو المؤلف نفسه . وموت « مالت » معناه تحلل شخصيته في ثنايا القلق الكوثى ، وهى التجربة السامية التي على الشاعر أن يتقبلها ويمتاز عقبتها ، وهى بدء وجود دينى أسمى وأرحب وأقرب إلى الحقيقة ، حيث يتحول الموت إلى عنصر وضعى يكمل الحياة . وسنجد هذه الخواطر كلها مبثوثة في ثنايا الرسائل التي تعرضها . وهى مفتاح شخصية الشاعر . ومما كتبه في ذلك العام يصف باريس بعد بضعة أشهر من استقراره بها :

« كانت بالنسبة لى تجربة شبيهة بالمدرسة الحربية ، وكما كانت تستولى على فى تلك الأيام دهشة كبيرة مفزعة ، يستولى على كئلك الآن الرعب من جديد - فى حالة من اضطراب لا يوصف - تجاه كل ما يسمى : حياة » .

وقد أقام فى باريس فى الحى اللاتينى ، قريباً من السوربون ، فى شارع « توليه » وهو شارع ضيق ذو نوافذ كثيرة تقرب من نافذته ، وتضاء أمسياته بمصاييح الغاز المتنوجة الضوء . وانتقل بعد ذلك إلى شارع قريب منه ، يسمى شارع « لايه دى ليه » حيث كان يطل من نافذته فى الدور الخامس ، فىرى الحدائق ، وصفوف المنازل وقبة « الباثيون » ولكنه كان يشعر بانقباض نفسى أكثر من ذى قبل ، وإلى نهمه فى القراءة فى المكتبة الأهلية ، وتردده الدائب على المتاحف فى تلك الفترة ، كان يشعر بإعياء ورهبة فيما يخص الإنتاج الفنى ، وبخاصة حين يفكر أن عليه أن يكتب ليعيش : « أسير فى طريقى وحيداً حقاً وجد مهجور ، ويروق لى هذا طبعاً ،

إذ لم أرد قط سوى ذلك . . ولكنى مخلوق حي ضائع لا عون لي ، لأنى كنت حقاً طفلاً حياً ضائعاً وبدون عون . . أو يمكن أن يبحث امرؤ عن عون له في مهنة يدوية هادئة نوعاً من الهدوء ، ولا يكون خائفاً مما يمكن أن تنضجه من ثمرة في أعماق نفسه وراء كل حركة واضطراب . أفكر أحياناً أن هذه المهنة يمكن أن تكون هي المخرج لي ، لأنى أرى في وضوح مطرد دائماً أنه لا شيء أشق ولا أخطر لشخص مثلي من محاولة كسب عيشه بالكتابة . لن أستطيع أن أكره نفسي بحال كى أكتب ، ومجرد وعي لوجود علاقة ما بين كتابتى وحاجاتى وغذائى اليوى يكفى أن يصير العمل محالاً لى . ويجب أن أنتظر صدى خاطرى في هدوء . وأعلم أنى إذا أكرهته فلن يقدم أبداً . . في الأيام السيئة ليست لى سوى كلمات ميتة . ، وهى بمثابة أجسام ثقيلة كل الثقل حتى إنى لا أستطيع أن أكتب بها شيئاً ولا حتى رسالة . أليس هذا أمراً سيئاً هزيل القيمة ؟ ولكن هذا ما يريد الله لى .

ذلك ما كتبه لى « البين كى » في ١٣ من فبراير عام ١٩٠٣ ، قبل أن يكتب الرسالة الأولى من الرسائل التى نعرضها هنا بأربعة أيام فحسب . واللى يدعو لى العجب والإعجاب أنه لم يدع هذه الملابس المعوقة المبطلة لا تنعكس في رسالته هذه ، بل تسامى فيها بمشاعره حرصاً على المواهب الناشئة في الشاعر الشاب أن توأد في مهدها وسنرى كيف تراءى في هذه الرسالة ، وفي الرسائل الأخرى جملة ، أصداء المشاق التى يعانىها ريلكه ، ولكن من جانبها الآخر ، جانب التسامى بها واستخلاص العبرة منها كى تتحول حياة الناس بها إلى طريق أفضل ، على حد تعبيره عن غايته من شعره وفنه كله .

وفي الرسالة الأولى يخبر ريلكه هذا الشاعر الناشئ أنه قرأ الأشعار التى أرسلها إليه ، ولحظ أنه ليس له فيها أسلوب أصيل ، على أنها تم عن بدايات هادئة خبيثة لشيء شخصى ، وقد شعر بذلك خاصة في القطعة التى عنوانها : « روحى » وقطعة أخرى عن الفنان الإيطالى « ليوباردى » وهى التى يترأى فيها نوع من القرابة بين شخصية هذا الشاعر الناشئ وتفرد ذلك الفنان الولوع بالعزلة . وهو لا يعتمز بعد ذلك نقد شعره بالكلمات ، إذ أن نقد

الأعمال الفنية بالكلام أمر ضار وخطير ، ولا يستطاع بحال شرح العمل الفني لا بالكلمات ولا بالأحداث . لأن الأعمال الفنية باقية ، في حين تفنى الأحداث لا محالة . على أن رسالة الشاعر الشاب التي صاحبت أشعاره لم تخل من إشارة إلى أنواع من التصور والإدراكات لم يستطع ريلكه أن يحددها تمام التحديد على الرغم من شعوره بها . ثم يطلب ريلكه من الشاعر ألا يضيق ذرعاً إذا لم تنشر الصحف والمجلات شعره ، ويلومه لأنه يسأل الآخرين شيئاً من ذلك ، ويسأله أن يتخلى عن مثل هذه المشاعر :

« أنت تنظر في خارج نفسك ، وهذا ما لا ينبغي أن تفعله الآن . . . وليس أمامك سوى طريق واحد ، هو أن تسلك طريقك في أعماق ذاتك . ابحث عن السبب الذي يدعوك إلى الكتابة وتبين ما إذا كانت جنوره ثابتة ممتدة في أعماق مكان من قلبك وأحط نفسك علماً بما إذا كنت متموت حتماً إذا أنكروا أمرؤ عليك حق الكتابة وأسأل على الأخص نفسك في أهدأ ساعة من الليل : أو يجب أن أكتب ؟ وأسبر أغوار نفسك من أعماق إجابة » .

ونصيحة ريلكه الثانية للشاعر الشاب هي أن عليه أن يقرب من الطبيعة ، وأن يحاول أن يقول ما يرى كأنه أول إنسان يراه ، عن تجربة مباشرة له ، وعن شعور أصيل من حب أو بغض . ومن أهم النصائح التي يسديها إليه ألا يكتب « أشعار حب » لأنها سهلة ، ومواطن مشتركة ، والأصالة فيها صعبة لأنها تتطلب من الشاعر قوة مراس كاملة النضوج كي ينتج فيها شيئاً يشف عن ذات نفسه ، لأن الفكر التي تتوارد عليه فيها موروثات ضخمة جيدة ، بل رفيعة . . .

« ولهذا انج بنفسك من هذه الموضوعات العامة ، وابتح عن تلك التي تمسك بها شئون حياتك اليومية ، صف أحزانك ورغباتك ، وأفكارك العابرة ، وعقيدتك في نوع من الجمال - صف كل ذلك في صدق المغرم الهادئ المتواضع ، وأفد في التعبير عن ذات نفسك عن الأشياء التي تجدها في محيطك ، وفي صور أحلامك . وفي الموضوعات التي تحفل بها ذاكرتك . وإذا بدا لك أن حياتك اليومية قد أعوزها ذلك ، فلا تلمها ، ولم نفسك ،

وأخبر نفسك بأنك لست على قدر من الشاعرية تهيب بها بما في حياتك اليومية من صنوف البراء ، ذلك أنه لا عوز لدى الفنان الخالق ، ولا وجود لديه لمكان قفر لا طائل فيه . وحتى لو كنت في سجن لا تدع حوائطه شيئاً من أصوات العالم تصل إليك - ألم تزل لديك إذن ، طفولتك ، تلك القنية الملائكية ، وموطن كنز الذكريات ؟ فأعرها انتباهك . وحاول أن تبعث الأحاسيس المغمورة في ذلك الماضي الرحب ، فستنمو شخصيتك نمواً أكيداً مطرداً ، وستنفسح عزلتك ، وتصبح موطناً داكناً ، دونه تمضي ضجة الآخرين بعيداً بمنأى عنه . وإذا صدرت أشعارك عن توجه منك إلى ذات نفسك ، وعن استغراق في عالمك الخاص بك ، فلن يعرض لك أن تسأل إنساناً آخر عما إذا كانت أشعارك جيدة ، ولا أن تحمل المحلات على الإهتمام بنشرها .

وعند ريلكه أن العمل الفني طيب ما ينبع من الضرورة . وفي طبيعة مصدره هذه يكمن الحكم عليه لا شيء آخر . .

« لهذا ، يا صديقي العزيز ، لا أعرف نصيحة لك أخرى سوى هذه : أن تغوص في نفسك ، وتخر أعماقك التي هي مصدر حياتك ، وتستجد في منبعها الإجابة عن السؤال عما يجب عليك أن تخلقه . »

وإذن ، على المرء أن يتحمل مسئولية موهبته في أن يكون فناناً ، إذ اتضح له أنه يلبي في عمله ضرورة باطنه ملحة ، ذلك أن الفنان يجب أن يكون هو نفسه عالمه الخاص به ، وأن يجد كل شيء في ذات نفسه ، ثم في الطبيعة التي ربطت نفسه بها ، دون أن يطلب من الآخرين تقديراً أو مثوبة . وعليه أن يحتفظ بنموه الهادئ الجاد من خلال جهده ، ولن يستطيع إزعاج هذا النمو بأعنف من أن ينظر في خارج نطاق نفسه ، متوقفاً الإجابة عن أسئلة ربما تستطيع الإجابة عنها مشاعره الباطنة وحدها في أقوى ساعات هدوئه .

« ولكن بعد أن تسبر غور نفسك ، وبعد أن تغوص في عزلتك الباطنة ، ربما تجد أن عليك أن تتخلي عن أن تكون شاعراً ( ويكفى - كما سبق أن

قلت - أن يشعر المرء أنه يستطيع أن يحيا بدون أن يكتب ، وإذن على هذا المرء ألا يحاول الكتابة إطلاقاً .

ذاك موجز واف للرسالة الأولى ، ولما فيها من نصائح لا تبلى قيمتها ، ونرى أن الشعراء الناشئين في أى مكان ، وبخاصة لدينا ، في أشد الحاجة إلى وضعها دائماً نصب أعينهم .

والرسالة الثانية من أهم الرسائل كتبها ريلكه إلى الشاعر الشاب في الخامس من أبريل عام ١٩٠٣ من « فيرجيو » في إيطاليا ، قريباً من « بيزا » على شط البحر ، حيث غرق الشاعر « شيلي » منذ مائة سنة وكان ريلكه قد زار هذا المكان من قبل ، عام ١٨٩٨ م حيث كتب : « أحلام الفتيات » والمسودة الأولى للأميرة البيضاء . وقد أوى إلى هذا المكان ثانية بعد أن مرض من تأثير شتاء باريس على صحته . وكان مشغولاً بالقراءة ، وبخاصة قراءته للكاتب الدانمركى جاكوبسن ، الذى يتحدث عنه في هذه الرسالة . وكثيراً ما كان يهرب من مكتب « فندق فلورنسا » الذى كان يقيم فيه ، ومن هدير الأمواج ، ليذهب إلى الغابة حيث يجلس تحت شجرة ضخمة مائلة . . .

« وحيداً ساعات طويلة ، كأنه في أول يوم من خلق العالم » .

وما أن استقر به المقام حتى كتب إلى زوجته كلارا يقول :

« ها أنذا أشعر قليلاً بوحشتى من جديد ، ولا أشك في أنها لن تستر عني

شيئاً مما أنشد إذا أصغيت إليها في عمق بعد أن تجددت قواى » .

وبعد أربع ليال كتب إليها رسالة أخرى يقول فيها :

« على كل امرئ أن يجد في عمله نقطة ارتكاز لحياته ، ومن ثم يكون

قادرأ على النمو باطراد ما استطاع . . . » .

ثم ويجه هذه الرسالة الثانية إلى الشاعر للشاب ، يعتذر في أولها عن تأخره

في الرد على رسالته التى وصلته في ٢٤ من فبراير ، بأنه كان مريضاً ،

وأنه أتى إلى شط البحر ينشد الصحة التى لم يظفر بها بعد . ويسأله بعد ذلك

أن يغفو عنه في أن إجابته في رسائله ليس فيها غناء ، وأنها تركه صفر  
اليدين . .

« إذ في أعماق الأشياء وأهمها نبقى في وحدة لا سبيل إلى وصفها ،  
ثم يسوق له نصيحتين : أولاهما كيف يستخدم السخرية فيما يكتب  
والأخرى خاصة ببعض ما ينبغي أن يقرأ .

أما السخرية فينصحها بالتححرر منها ، وألا يدعها تسيطر عليه ، وبخاصة  
في غير اللحظات الخالقة ، ولكن له في اللحظات الخالقة أن يستخلمها وسيلة  
من الوسائل ، على أن تكون نقية غير مدنسة فإذا أحس من نفسه أنه ألف  
السخرية ، وتعودها فعليه أن يبرأ منها بالنظر في الأعماق ، وفي الأشياء  
الكبيرة الجادة ، حيث لا تلج السخرية أبداً ، ولكن المرء قد يشعر بأن  
السخرية تنبع ضرورة من طبيعته بتأثير الأشياء الجادة نفسها . وذلك أن  
الأمور الجدية إما أن تسقط عنها السخرية ( إذا كانت شيئاً عارضاً ) ،  
وإلا قويت ، إذا كانت أصيلة ، فتصبح أداة قوية رهيبه ، وتأخذ مكانها  
في سلسلة الوسائل التي تطبع الفن بطابعها .

والنصيحة الأخرى أنه ينبغي له أن يقرأ قصص الكاتب الدانمركي :  
جنس بيتر جاكوبسن ( ١٨٤٧ - ١٨٨٥ ) ، وهذه القصص عنونها :  
« نيلس لين » نشرت عام ١٨٨٠ ، وسميت باسم قصة من القصص فيها .  
وينصحها أن يقرأ أول قصة منها ، وعنوانها : « موجز » . .

« فيسفمرك حينئذ عالم ، تأتي إليك منه سعادة وفيض ورحابة لا يفهم  
كنها . فعمش فترة في هذه الكتب ، وتعلم منها ما يبدو لك أنه جدير بالتعلم .  
ولكن قبل كل شيء عليك أن تحبها . فهذا الحب مستجد فيه آفاقاً من صنوف  
الجزاء ، مهما تغيرت بك الحياة - وأنا على ثقة من أنه سيمهم في العمل على  
نموك ، وكأنه خيط من أهم الخيوط التي هي سدى تجاربك في إخفاقاتها  
ومسراتها . . . »

وقد يكون من المفيد للقارئ أن نذكر له شيئاً من هاتين القصتين  
اللتين ذكرهما ريلكه . قصة : « نيلس لين » تحكي حياة شاب يحمل هذا

الإسم نفسه منذ ميلاده في ضيعة من الضياع إلى موته في مستشفى على أثر حرح أصابه في حرب عام ١٨٦٤ أثناء الغزو الروسي النمساوي . وهذا الفن يحب أنواعاً من الحب طاهرة وآمنة يخفق فيها جميعاً ، تشف عن مختلف حالاته النفسية ، ويحلل الكاتب من خلالها مشاعر الحب والموت . وهذا الظلم النهم الذي لا يروى للجمال والحياة . ظناً تراءى فيه نفس المؤلف الذي كان مشغولاً حين ألفها وفي القصة صراع فكري يصور مأساة الوجود بين الشريعة وفلسفة المؤلف التي يدعو فيها إلى أن الناس « يستطيعون أن يحبوا حياتهم في حرية ، وأن يموتوا موتاً جميلاً . . لا يخافون سوى أنفسهم ، ولا يعتمدون على غير أنفسهم . . » .

وقصة « موجنس » تحمل كذلك إسم شاب خاضع لغريزته ودوافعه الحيوانية ، يحب « كاميليا » حباً طاهراً وهي فتاة وديعة التقى بها في الغابة . وقبل زواجهما بيضعة أيام تموت الفتاة في حريق على مرأى من « موجنس » . فيرحل يائساً مع بعض اللاعبين في « سيرك » ولكن لا يلبث أن يقع في حب طاهر للقاتلة « تورا » يعرف فيه طعم السعادة ، ويسيطر على غرائزه الوحشية . وتعد هذه القصة من أوائل القصص الطبيعية في الأدب الدانمركي .

وفي آخر الرسالة يجيب ريلكه عن سؤال الشاعر له عن تأثر بهم في خلقه الفني ، فيقول إنه يقتصر على ذكر اثنين من كبار من تأثر بهم هما : « جنس بيتر جاكوبسن » السابق الذكر ، ثم المثال الفرنسي : « أغسطس رودان » ( ١٨٤٠ - ١٩١٧ ) الذي يصفه ريلكه بأنه :

« لا نظير له بين الفنانين الذين يعيشون اليوم » .

وقد كان ريلكه سكرتيراً له بعض الوقت ، وتأثر به أعمق تأثر .

وتحمل الرسالة الثالثة تاريخ ٢٣ أبريل عام ١٩٠٣ ، من المكان نفسه الذي كان يقيم فيه ريلكه حين حرر رسالته الثانية ، وكان وقته مقسماً بين التأليف والقراءة . وفي بدئها يعلن عن ابتهاجه بأن ذلك الشاعر الفني بدأ يقرأ الكتاب الدانمركي جاكوبسن ، ويحدثه ثانية عن قصة « نيلس لين » وكيف أنها كتاب عظام وأعماق .



« يبدو أن فيها كل شيء ، من أضعف أريج للحياة إلى أعظم وأتم مذاق لثمراتها الراجحة الوزن . ولا يبدو فيها شيء ، إلا وقد فهمه المرء وتملكه في قبضته وشعر به في تجربته ، وتعرف عليه في الدائرة الحركية لذاكرته ، وليس بها تجربة هيئة الشأن ، فأقل حدث ينبسط كأنه القدر ، والمصير نفسه شبيه فيها بنسيج عجيب فسيح ، كل خيط فيه موجه بيد فيها عطف لا حد له ، وموضوع بجانب خيط آخر ، ومشبود ومدعم بمئات الخيوط الأخرى ، وستشعر بسعادة عظيمة حين تقرأ هذا الكتاب لأول مرة ، وستسلك في ثنايا مفاجآته التي لاعداد لها كأنك في حلم جديد ، وأستطيع أن أخبرك أن المرء يجوس كذلك خلال هذه الكتب فيما بعد مرة ثانية وثالثة بنفس الدهشة ، وأنها لا تفقد شيئاً من قوتها العجيبة ولن تنقص شيئاً من فتنتها الحارقة التي غمرت بها القارئ أول مرة . ويقدم المرء في اطراد على تلوقها ، ليصبح أكثر تقديراً ، وأيسر وأفضل في تأمله ، وأعمق في اعتقاده في الحياة ، وأسعد وأعظم » .

ثم ينصبه بقراءة كتب « جاكوبسن » كلها من شعر ونثر ويخبره أنها ترجمت إلى الألمانية ، وظهرت في طبعة كاملة .

وقد أورد النص السابق للدلل على أن نقد ريلكه كان نقداً تأثيرياً في طابعه العام ولكنه يشف مع ذلك عن اتجاه محدد . فهو يتلوق العمل الفني في أحكامه وعمقه وصلته بالمشاعر الإنسانية الصادقة الأصيلة . وستنضح هذه الصبغة لتقده فيما نسوق له بعد من نصوص ، سنستخلص منها خصائصه الجوهرية في نهاية هذا البحث .

ثم ينصح ريلكه الشاعر الشاب ألا يقرأ كثيراً في النقد الجمالي ، لأنه إما أن يكون وجهات نظر متعصبة عفنة ، وجامدة لا حياة فيها ، وإما أن يكون جدلاً ماهرآ ترجح فيه اليوم وجهة نظر . لترجع غداً وجهة أخرى والأعمال الفنية وليدة عزلة لا حد لها وأقل ما يوصل المرء إليها هو النقد والحب وحده هو الذي يجعل المرء يظفر بها ويتملكها ، وهو وحده كف لها ، وعلى المرء أن يعتد بذات نفسه ، وبمشاعره الباطنة ، لتقوده إلى

الصواب بين هذه الحجج والمناقشات كما تقوده إلى المعارف العميقة ،  
ثم يقول له :

« . . . دع أفكارك تنمو نموها الهادئ الوديع الذي يجب أن يصدر من  
الأعماق الباطنة ، شأن كل تقدم ، دون أى إكراه أو تعجل » كالشجرة  
لا تكره عصارتها الحيوية ، وتظل على ثقة في عواصف الربيع ، دون  
خوف من ألا يقدم الصيف . إنه قادم . . ولكنه لا يقدم إلا للصبور الذي  
يعمل كأن أمامه أبدية بأكملها .

وهنا يورد له هذه الحكمة من أقوال رودان : « الصبر هو كل شيء » .  
وعلى الأثر ينقد ريلكه الشاعر الألماني المعاصر له : « ريتشارد ديهمل »  
( ١٨٦٣ - ١٩٢٠ ) وكان الشاعر الشاب قد حدثه عنه من قبل ، فيقول  
إنه عرفه عرضاً ، ثم يشرع في نقد أعماله فيكشف عن ناحية أخرى من نواحي  
نقد ريلسكه :

« إن قوته الشعرية عظيمة جبارة كغريزة فطرية . ولشعره إيقاعات  
صلبة تتفجر منه كأنها تصدر من الجبال » .

ولكنه لا يلبث أن يعيبه من جانب خلقي . فقوته الشعرية ليست كريمة  
دائماً . وعالمه الجنسي لا طهر فيه ولا نضج ، لأنه عالم الذكورة والحرارة  
والنشوة والاضطراب ، ويحمل عبء المزاعم القديمة وصنوف الصلف . .  
« التي بها شوه الرجل الحب وآده ، لأنه يحب بوصفه رجلاً فحسب ،  
لا بوصفه إنساناً ، لذلك يوجد في شعوره الجنسي شيء هين ، كأنه  
وحشي ، بغيض ، مرتبط بالزمن ، لا خلود فيه ، مما ينقص من فنه  
ويجعله غامضاً ظنيماً . إنه ليس فناً طهوراً ، بل هو مدموغ بالزمن والهوى ،  
وقليل منه سيبقى ويخلد » .

ثم يعقب ريلكه على ذلك بهذا التعقيب اللاذع : ( ولكن أكثر الفن  
شبيه بذلك ) وعلى المرء أن يتمتع بما فيه من عظمة على ألا يفقد نفسه فيه ،  
لأن العالم الفني لذلك الشاعر :

« حافل بصنوف الحيوانات الزوجية والإضطراب ، وجد بعيد من المصائر الحقيقية التي تثير من الأحزان أكثر مما تثيره هذه الأحزان العابرة ، ولكنها تجعل المرء أكثر استعداداً للمجد ، وأعظم همّة لاستقبال الأبدية » .

وهذه العبارات تكمل الجانب الفني المحض في نقد ريلكه ، وتشف عن الجانب الإنساني في تقويمه للعمل الفني ووعيه به .

وفي آخر الرسالة يخبره ريلكه أنه كان يحرص على إهدائه كتبه لولا أنه جد فقير ، فهو يبيع كتبه للتاشرين . ومنذ ظهورها لا تصبح ملكه ، ولا يستطيع شراءها هو نفسه . وأولى الناس باهدائها إليه هو من يكون عليها عطفاً ولها محباً ، ثم يخبره أنه سيكتب أسماءها له على قطعة من الورق منفصلة عن الرسالة ، ليشتري منها ما استطاع .

ونلتقي به في الرسالة الرابعة في صيف عام ١٩٠٣ ، وقد ذهب يقضى بضعة أسابيع مع زوجته كلارا في وورسبيد ، على مقربة من أهل زوجته الذين كانت تعيش معهم ابنته « روث » . وكان في السابعة والعشرين من عمره ، يجتاز فترة قلق بالغ المدى ، فهو يتهبب الخلق الفني ، ويعتقد أنه لم يخلق شيئاً يعتد به . ويشكو من هروب الزمن ويحار في سبب قصوره عن الخلق الفني الذي ينشده :

« أليست لدى القوة ؟ هل إرادتي مريضة ؟ أهو الحلم الذي يعوق لدى كل شيء ؟ » .

ثم هو يشكو نقص ثقافته : أفى اللغة نفسها يجب أن يبحث عما يكمل به أدوات فنه ؟ أم في بعض الدراسات الخاصة ، وفي التعرف عن قرب على موضوعه ؟ أم في الجانب الثقافي الموروث ، الذي ينال بالتعلم ؟ ولكنه على وعى بأن عليه أن يحارب كل شيء ورثه ، في حين أن ما قام به نحو نفسه جدير بالإهمال فهو يكاد يكون بلا ثقافة ، ويعتقد أنه . . . : « أخرق في الحياة » ، يفقد اللحظات الثمينة « ولكن على أية حال على أن أتوصل إلى خلق شيء . . . » .

تلك كانت حالته النفسية حين كتب رسالته الرابعة إلى الشاعر الفتي ، من « ووريسيد » في ١٦ من يولية عام ١٩٠٣ . وفيها يخبره أنه ترك باريس منذ عشرة أيام لاعتلال صحته ، ثم يذكر أنه تسلم رسالته الأخيرة ، وأنه متأثر بما أثارته في نفسه من صوم ذلك الفتي أكثر مما كان في باريس وليس في استطاعة أحد أن يجيب على مشاعر لها حياتها الخاصة بها . وتفضل الكلمات حين يراد منها أن تعبر عن أدق الأشياء التي يتعذر التعبير عنها . على أنها لن تبقى بدون حل إذا تعلق المرء بالطبيعة ينشدها الطراوة والانتعاش ، وبالأشياء الصغيرة التي لا يلقى أحد إليها بالا ، وإذن سيصبح كل شيء أيسر وأكثر ملاءمة ، لا عن طريق الذكاء والفهم ، بل في أعماق الشعور حين يكون في حال يقظة وتعرف . ثم يسأله أن يكون صبوراً تجاه ما لا يجد له حلاً ، وعليه أن يحب المسائل نفسها ، كأنها حجرات مغلقة أو كتب دونت بلغة غريبة . . . وعن طريق هذا الحب ستأتي الحلول من نفسها تدريجياً من باطن النفس عن طريق الرياضة والصبر .

ثم يحدثه عن الجنس والعلاقات الجنسية . فالجنس أمر صعب ، ولكننا قد حملنا أشياء أخرى كثيرة صعبة . ويكاد يكون كل شيء جاد صعباً ، كما يكاد يكون كل شيء جاداً . ولن يكون لديه ما يخاف إذا عقد علاقة جنسية لا تبعده من الجسد ، ولا تحرمه تملك نفسه . فاللذة الجسمية تجربة حسية لا تختلف عن النظر ، ولا عن متعة المذاق الذي تملأ به حلوقنا فاكهة للذيذة . فليس في قبولها سوء ولكن الشر يأتي من أن أكثر الناس يسيئون استخدامها ، ويتخذونها مثاراً للمواطن المجهودة ، ومجرد مسلاة ، بدلا من ربطها بلحظات النشوة الروحية فيضيق كل ما لها من امتياز وعمق وتختفي حلة معناها . وعلى من يختلئ بنفسه أن يتأمل في جمال الحيوان والنبات ، ليذكر أنه صورة دائمة كل الدوام للحب والشوق ، فالحيوانات كالنباتات ينضم بعضها إلى بعض ، وتنمو في صبر ودأب ، لاعن طريق اللذة الفيزيقية ، ولا بسبب ما تعاني بل هي تطيع ضرورات أعظم من اللذة والألم ، وأقوى من الإرادة والمقاومة . ويمكن للمرء أن يعتقد بهذا السر

الذى يحفل به العالم في أصغر أشيائه وأحقرها ، وأن يتحملة ويعانيه ، بدلا من أن يستخف به ، وأن يجعل خصوبته تبيجلا سواء بدت عقلية أم جسمية . ذلك أن الإنتاج الفكرى مصدره فيزيقى ، فهما من طبيعة واحدة ، غير أن الأول أكثر علوبة وسحراً ودواماً ، ففكرة الخصوبة ليست شيئاً إذا لم ترتبط بمواطن تراسلها وتوافقها مع الأشياء والحيوانات . ومنتعها ليست جميلة ثرية إلا لأنها حافلة بالذكريات المورجثة للملايين المتناسلة . ففى فكرة الخلق الواحدة تعود إلى الحياة آلاف من ليالى الحب المنسية لتعلاها بالتسامى والنشوة . وهذان اللذان يخفان ليلا ليتعانقا ، تهددهما اللذة ، ياثيان عملاً عاماً ومحصلان من اللذة والعمق والقوة ما يكون مادة أغنية لشاعر مقبل ، يتحدث عن النشوة التى لا توصف .

« وهما يهيان بالمستقبل . وقد يضلان ويتعانقان عن عمية ، ولكن المستقبل آت لا محالة . وعلى أساس هذه النهضة التى تبدو هنا مستهلكة بحيا القانون الدائم الذى به تشق طريقها إلى الوجود بذرة جديدة قوية منيعة . . فلا تفضل بظاهر الأشياء عن الوصول إلى أعماق كل ما يصير قانوناً . والذين يعيشون هذه الخصوبة خطأ عيشة مبيثة ، يفقدون مرها لديهم فحسب . ويظلون تجاهها كأنها رسالة مختومة » .

وفى كل هذه الحالات أمومة عظيمة القدر . فجمال العذراء أمومة بدأت تحس بنفسها وتتمياً فى قلق وحرص . وجمال الأم مسيطر على الأمومة . وفى المرأة العجوز ذكرى أمومة كبيرة . .

« وحتى فى الرجل توجد أمومة تبدو لى فيزيقية وروحية » . « وربما تكون الأجناس مرتبطة بعضها ببعض أكثر مما نحسب ، وربما يكون التجديد الكبير للعالم منحصراً فى أن الرجل والمرأة المتحززين من المشاعر الزائفة ومن البغض ، يبحثان كل عن الآخر ، لا بوصفهما ضدين ، بل كأخ وأخت ، وكجارين . ويجتمعان بوصفهما مخلوقين إنسانيين ، ليتحملا معاً مسئولية الجنس الصعبة التى فرضت عليهما فى بساطة وجد وصبر » .

وهذه الأفكار يهتدى المرء إليها فى خطوات التأمل ولهذا ينصح ريلكه

ذلك الفتي أن يحب خلواته . وبيته أنه بدأ يشعر بأن كل من حوله بعيدون في الحقيقة منه . ولكنه ينصحه أن يكون عطوفاً لا يفقد حبه ولا يحملهم على النقور منه . فهذا الحب قوة وبركة ، بلونهما لا يستطيع السير في طريق التقدم .

ويخبره أخيراً أنه قد طاب نفساً لأنه علم أن ذلك الفتي عثر على مهنة تحفظ له استقلاله ، ولكنه يخشى أن تعوق نموه . ويطلب منه أن يلجأ إلى خلوته وعزله ، وفيهما سيوجد طريقه .

والرسالة الخامسة كتبها من روما في ٢٩ من أكتوبر عام ١٩٠٣ ، وقد ذهب إلى روما ليفيد من آثارها في بحث قيم تنهض بالإنسانية في إنتاجه ، ولكن سرعان ما بدا له أن أملة ليس سوى حلم . فقد ضاق بها أكثر مما ضاق بباريس من قبل . وهو يعبر عن ذلك في أول الرسالة . فجو روما حزين تنقبض منه النفس ، وآثارها رهيبة صامتة . وفيها من الجمال ما في أي مكان آخر : هواء البحر والحدائق والبحيرات ، ومنظر بعض المباني . ولكنه يعجب بتمثال ماركوس أورليوس من بين آثارها ، ويعدده أرق تمثال للفروسية وصل إلينا من مدينة الرومان . ثم يعد الشاب أنه سيكتب له قريباً خطاباً أطول حين ينتقل إلى مسكنه الهادئ بعيداً من ضجيج البحر . وينبئه كذلك أن كتابه الذي أرسله من قبل لم يصله ، ويخشى أن يكون قد فقد في بريد إيطاليا ، وهذا أمر مألوف في ذلك البلد ، وأنه سيقراً أشعاره التي كتبها إليه وسيلقى عليها في رسالته القادمة .

وقبل أن يكتب ريلكه رسالته السادسة إلى ذلك الشاب بيضعة أيام ، كتب في رسالة له أخرى ، في ١٩ من ديسمبر من نفس السنة يقول :

« أنا مستقر في مقام جميل بمنزل صغير ، لا يعوزه شيء ، سوى ذلك الذي لا أستطيع منحه : سوى الحياة التي هي في كل شيء ، وفي كذلك ، وسوى العمل الذي يربط شيئاً بآخر ، ويصل كل شيء ، بالضرورة الكبرى ، وسوى السرور الذي يأتي من باطن النفس ومن النشاط في العمل ، وسوى الصبر الذي يستطيع أن يستأن في توقفاً لما يقدم إليه من البعيد ، .

وكان في تلك الفترة ينتظر الساعة الموالية لخلق الفنى في قلق :  
« السعادة التي يصادفها المرء حين يبدأ العمل ، وهي التي آتمسك بانها  
أعظم سعادة ، هي شيء صغير بجانب الخوف من البدء » .  
ولازال مع ذلك يتق بأن الساعة التي يتوق إليها قادمة . فقد كتب إلى  
« ابن كى » في السادس من فبراير عام ١٩٠٤ يقول :

« إن رغبتى الحادة في عمل شيء جيد ، في خلق شيء جيد حقاً لم تكن  
قط أعظم مما هي الآن . أشعر كما لو كنت نائماً طوال سنين ، أو كما لو كنت  
قد سحنت في أعماق حجرة في سفينة تنوء بشحنات ثقيلة ، مبحرة في أماكن  
غريبة - آه لو أستطيع أن أتسلق إلى سطحها مرة أخرى ، وأشعر بالرياح  
والطيور ، وأرى كيف تقدم الليالي العظيمة ، العظيمة حقاً ، بنجومها  
المتألقة . . . » .

وبين هذه المشاعر كتب الرسالة السادسة من رسائله ، في ٢٣ من ديسمبر  
عام ١٩٠٣ ، وهي تدور حول خلوة الفنان والبحث عن الله . ويعنى فيها  
ربلکه على من يستبدلون بالوحدة صلاتهم الرخيصة المبتذلة مع الآخرين .  
وربما كانت الساعات التي يتفقونها في تلك الصلوات هي التي تنمو فيها  
للوحدة لتوتى ثمرها . والوحدة الباطنة نموها صعب كنمو الأطفال ، حزين  
كأوائل الربيع . وللوحدة للباطنة تشبه وحدة الأطفال ، تظل على صلة  
دائمة بالأشياء ، لا يفهم المرء شيئاً من أعمالها التي هي دائماً جد مشغولة . .  
« ووحدة التأمل في ذاتها عمل ووضع اجتماعى ودعوة روحية » .

وفيها ينجو المرء من التقاليد والمزاعم والأخطاء التي تطفئ على فرديته  
وأصالته وفيها تكمن الحياة الحق ، وعلى المرء أن ينشد فيها السعادة في  
ذكريات طفولته ، وبين الأطفال والأشياء ، في الليالي وفي الرياح التي تنسم في  
لنايا الأشجار وعبر الفضاء . وعلى المرء أن يبحث فيها عن الله . ومستوياته  
العقيدة من أعماق المستقبل ، ثمرة نهائية لشجرة نحن أوراقها . وكما يكد  
النحل لاستخراج الشهد كذلك يجب أن نجتهد في استخلاص الأهدب من

الأشياء لنشيد عقيدتنا في الله ، وعلينا أن نبدأ حتى من الأشياء المبتدلة ،  
الضئيلة المعنى ( على أن يحدث ذلك عن طريق الحب ) .

« وبالعامل والراحة بعده ، وبالصمت ، والمتعة القليلة في الخلوة ،  
وبكل ما تفعله وحدنا ، دون أعوان وشركاء ، بل ذلك نبدأ حياتنا فيه ،  
هو الذي لن نحيا لتعرف عليه في حياتنا كما لم يستطع أجدادنا أن يحبوا  
ليتعرفوا علينا . على أنهم هم الذين مضوا منذ زمن بعيد ، لا يزالون فينا ،  
في صورة استعدادات وحمل فوق مصيرنا ، ودم ينبض . وحركة تنبعث  
من أعماق الزمن » .

ويقتضى الحصول على العقيدة بهذا التأمل كثيراً من الجهد :

« كن صبوراً ، طاهراً من الحقد ، وفكر أن أقل ما نستطيع أن نفعله  
للظفر بروح الله ليس أصعب في شأنه مما تفعل الأرض من أجل الربيع  
حين تريد أن يقدم » .

وفي عام ١٩٠٤ ، في الفترة التي كتب فيها الرسائل الثلاث التالية ،  
حدثت تغيرات هامة في عمله وإدراكه ، أهمها أن ملاحظاته وحاسة استغراقه  
قد نمت حتى أصبح يتفق وقتاً طويلاً في كل محاولة فنية يشرع فيها ، وقد  
عمق تأثير « رودان » فيه ، وبخاصة نصيحته له بالعمل الدائم والصبر .  
ووضح عنده مزج العمل الفني بالحياة :

« لن أفرق بين العمل والحياة ، وأولى بي أن أحاول العثور عليهما  
كليهما في مجهود مركز ، وبهذا وحده يمكن لحياتي أن تصير شيئاً طيباً ،  
ضرورياً ، وتبرأ من التمزق الذي كانت وراثتي وقله نصجى مسئولتين  
عنه ، لتتحول إلى جذع مشر » .

وأصبح ريلكه في هذه الفترة يفضل النثر على الشعر . لأن الإيقاعات  
في الشعر أشياء خارجية ، في حين لا يلجأ المرء في النثر إلا إلى ذات نفسه ،  
ليخترع إيقاعاته الخاصة به . وقد شعر أنه في حاجة إلى مزيد من الثقافة ،  
فأخذ يدرس العلوم المحضة ، وبخاصة علم الفلك ، والبيولوجيا ، والجيولوجيا ،



كما بدأ في تعلم اللغة الدانمركية ، ووسع دائرة قراءاته في مختلف اللغات ، وبخاصة في الفرنسية والروسية . ونوجز الآن الرسائل الثلاث التالية التي كتبها في ذلك العام .

والرسالة السابعة تهمننا هنا بخاصة ، لأنها تعليق على مقطوعة شعرية ( سونيتا ) أرسلها إليه الفتي الشاعر « كابوس » وهي تشف عن نوع من التقدير الإنساني الفنى الذي زود به ريلكه ذلك الشاب ، لإنضاج تكوينه الفكرى والفنى . ولهذا نرى أن نترجم أولا هذه السونيتا ، قبل أن نتحدث فيما تحويه رسالة ريلكه من تعليق عليها . وهذه هي الترجمة :

في أطواء حياتي يرعش - بدون أنه  
وبدون زفرة - حزن عميق قائم .  
وبراعم أحلامى الطاهرة الثلجية  
تلور قدسية لأحفل أيامى هدوءاً .  
ولكن غالباً ما تعبر المسألة الكبرى  
طريقي . فأضول ، وأناى  
بفكرى فى البعيد ، تعرونى رعدة برد ، كأتى تجاه بحيرة  
من البحيرات ، فيضها لا طاقة لى بمقياسه .  
وحيثئذ نجم على أسى ، مظلم  
كليالى الصيف الدكناى لا بريق بها  
ومن خلالها يلوح نجم خافت من حين لحين .  
وتمتد يداى ، حيثئذ نحو الحب ، تتلمسه فى الظلام .  
لأنى أعانى رغبة قوية فى أن أصلى بأصوات  
لا يستطيع فى المشبوب أن يعثر عليها .

وقد كتب ريلكه نسخة من هذه « السونيتا » بخط يده وأرسلها إلى الفتي الشاعر : مؤلفها ، ونصحها أن يقرأها بخط غيره ، لأن قراءة الشاعر شعره بخط غيره تجربة جديدة ، يشعر المرء بها شعوراً أكبر بأصالة . ويعقب على صياغة السونيتا بأنها حلوة فى بساطتها وحركتها ، وقد تم فيها مراعاة ما يليق .

وهي أفضل شعر لذلك الفتي أتاحت لريلكه قراءته . وموضوع « السونيتا »  
عس مسألة الوحدة وما يسودها من أمي ثم مسألة الحب . ويقف ريلكه  
أمام الأمرين . فيرى أنه لا ينبغي أن يدع الفتي نفسه نهياً لاضطراب مبعثه  
أن في نفسه حاجة لا يستطيع أن يجلوها لأن هذه الرغبة المشبوبة نفسها  
والإمعان في الهلوع والعزلة ، كلاهما كفيل بالعثور على الحل . ويتجه سواد  
الناس عادة إلى الجانب اليسير من الأمور ، وإلى الأيسر من هذا اليسير ،  
ولكن علينا أن نتعلق بما هو صعب . فهذا سبيل التفرد والأصالة . .

« ينمو كل شيء في الطبيعة ، ويدافع عن نفسه بطريقته الخاصة ،  
ويكون هو نفسه تلقائياً وبخصائصه ، ويبحث من كل الجهات أن يكون  
هكذا وضد كل معارضة ، إننا نعرف قليلاً من الأمور ، ولكن الذي يجب  
أن تمسك به من تعلقنا بالصعب هو نوع من اليقين لا يصح أن يهجرنا ،  
ومن الخير أن نكون في نخلة ، لأن الخلة صعبة ، ويجب أن تكون صعوبة  
شيء ما هي أقوى سبب لدينا كي نفعله . ومن الخير أن نحب كذلك ، لأن  
الحب صعب ، ولأن حب إنسان لآخر ربما يكون أصعب واجباتنا كلها ،  
والابتلاء النهائي والأخير ، والعمل الذي يعد كل عمل آخر بمثابة تمهيد له .  
وليس الحب في الإستهلاك والامتساق ومجرد الإرتباط بآخر .  
وما جدوى الإتحاد في علاقة دنسة ناقصة ؟

« وما نصيب الحياة من هذا الوجود نصف المقروض الذي يسمونه  
الوصال ، ويدعون فيه سعادتهم ومستقبلهم البهيج ما وسعهم ؟ » .

إن كلا من المحبين يضيع نفسه في سبيل الآخر كما يضيع الآخر ، في  
حب لا ينتج عنه سوى سأم وجلاء لوهم ، وتسكين لخواطر ، ومغامرة في  
مواضع كآتها مهرب أقيم على طول هذا الطريق الخطر . وقد زود  
المجتمع هذا الإدراك للحب بكثير من المواضع ، لأنه قد اتخذ الحياة متعة ،  
فجنح إلى إعطائها أسهل صورة وأرخصها ، آمنة موثوقاً بها كما هي حال  
المتع العامة . فإذا تجنب المحبون المواضع المألوفة المتاحة لهم التي هي الزواج ،  
تردوا في مواضع أخرى قاتلة ، في وصال موحد غير ناضج وليس

للموت الذى هو صعب ، ولا للحب الشاق أى شرح ولا حل ولا طريق متضح متميز . . .

« وفي هاتين المسألتين اللتين نحملهما مطويتين ، ونصرف فيهما مغلقتين بدون منفذ ، لا يمكن أن نكتشف قاعدة عامة تبقى مجال اتفاق . ولكن بقدر ما نضع الحياة موضع اختبار بوصفنا أفراداً ، سنلتقى أفراداً بهذه الأشياء العظيمة في أقرب مجالاتها . »

بدلاً من أن نفقد أنفسنا في هذا اللهو الهين الحقيق الذى أخفى الناس وراءه أجد صنوف حياً وجودهم .

فالفنأة والمرأة كلتاها تغالى في تنكرها لطبيعة جنسها في سبيل التقرب من طبيعة الرجال ، وفي سبيل تغيير وضعها في المجتمع بممارسة مهن الرجال . على حين يظل النساء اللاتي فيهن تمتد الحياة وتثمر «أنضج من الرجل المستهتر الذى لا يمنح الحياة أية ثمرة والذى يبغض قيمة ما يحسب أنه يحب ، لأنه دعى مزهو بنفسه عجول» .

وليتذكر القارئ ما سبق أن قرره ريلكه من أن الأمومة والإخصاب الفيزيقي والفكري أمور مشتركة بين الجنسين . ونتيجة للتقدم الفكري والاجتماعي ، سيأتي يوم توجد فيه فتيات ونساء لا يدل اسمهن على مجرد جنس معارض للرجال ، ولكن على شيء ما يبعث بنفسه المرء على التفكير :  
« . . . لا في مجرد حلية وتكملة . بل في الحياة والوجود ، في الوجود الإنسانى الأثوى المثمر . »

وبذلك ستتغير تجربة الحب التى هى الآن حافلة بالأخطاء ، وتكتسب شكلاً جديداً ، لتصبح علاقة إنسان بآخر ، لا علاقة رجل بامرأة . وهذا الحب المغمور بالإنسانية الحانى العطوف اللطيف إلى ما لاحد للطفه الذى يربط بين إنسانين ويوثق صلتهما ويحررهما ، يشبه هذا الحب الذى تمهد له بالكفاح والجهاد ، الحب الذى ينحصر في :  
« . . . أن نوعين من الوحدة يحمى أحدهما الآخر ، ويقرب منه ، ويحميه . »

و كل حب قد حدث من قبل لا يمكن أن يضيع :

« أعتقد أن الحب يبقى في ذاكرتك بما له من قوة وسلطان ، لأنه كان أول أعماق خلوتك في حياتك ، وأول عمل باطنى مارسته على حياتك » .

وقد كتب ريلكه رسالته الثامنة من « بورجباي » في السويد ، حيث كان في ضيافة « البرنكي » وهي رد على رسالة من الشاعر الشاب يشكو فيها من حزن أصابه ولما ينقض أثره من نفسه . ويدور حديث ريلكه في هذه الرسالة حول المعاني الإنسانية للأسمى والوحدة وصلتهما بالحياة المثمرة وتجاربها . وستقتصر على عرض ما يضيف جديداً إلى ما سبق أن أشرنا إليه من رسالته خاصة بهذه المعاني . فالأسمى طيب ما تأمل صاحبه فيه وأفاد منه . والضرر الخطير أن يحاول المرء نحت أحزانه باختلاطه بالناس ، كالمرض حين يعالج خطأً علاجاً سطحياً ، فإنه ينجبىء فحسب ثم لا يلبث أن يتفجر أكثر خطراً مما كان في البدء .

« ولو أتيج لنا أن نرى أبعد مما تصل إليه معارفنا ، وطريقاً صغيراً وراء الجهود التي نبذلها في تنبؤاتنا ، فربما كنا نتحمل حزننا في ثقة أعظم مما نتحمل بها مسراتنا ، لأن في هذا الحزن تتمثل اللحظات التي يتسرب فيها إلى نفوسنا شيء جديد ، شيء غير معلوم ، وتنمو مشاعرنا صامتة في قلق حيي ، وينبأى من نفوسنا كل شيء ، ويقدم نوع من السكون ، ويقوم الشيء الجديد الذي لا يعرفه أحد صامتاً في صميم نفوسنا » .

وحين تبعد عنا الأشياء المألوفة ، نقف في فترة انتقال حيث لا يمكن أن نظل واقفين ، ولهذا السبب يمضي الحزن أيضاً ، بعد أن يكون الشيء الجديد قد تسرب إلى قلبنا ، ونزل في أعماق حجراته ، وسرى في دعنا بحيث يتيسر لنا أن شيئاً لم يحدث . .

« على حين أنا تغيرنا ، كما يتغير منزل طرقه ضيف جديد لا نستطيع أن نقول من الذي قدم . وقد لا نعرفه أبداً ، ولكن تدل أمارات كثيرة على أن المستقبل يتوغل في ذات أنفسنا عن هذا الطريق » ، « والذي ندعوه مصبراً إنما ينمو من داخل الناس لا من خارجهم » : « وكثير من الناس لم

يتشربوا مصائرهم ، ولهذا السبب وحده لم يتقلوها إلى داخل نفوسهم حين كانوا يعيشونها .

وواضح كل الوضوح أن الوحدة ليست في الحقيقة أمراً يستطيع المرء أن يأخذه أو يدعه :

« نحن وحيدون ، ونخدع أنفسنا ، ونتصرف كما لو كنا غير ذلك . . . ولكن كم يكون خيراً لنا لو اعتدنا بأننا كذلك . . . ولاشك أنه مبعرونا الدوار حينئذ . . . ومن يتعد عن حجرته الخاصة ، ليجلس فوق قمة جبل شاهق ، يعرفه شيء من هذا اللوار . فيحسب أنه سيسقط ، أو أنه سيرعى به في الفضاء في عنف ، أو أنه سينفجر ممزقاً في آلاف من القطع . »

والأحاسيس والتصورات الفريدة التي نعرو المرء في الوحدة تشبه تلك التي نعرو من اعلى قمة الجبل ، ويجب علينا أن نتأمل فيها في عزم وقوة إرادة . والخوف مما لا يشرح هو وحده الذي أفقر وجود الفرد ، وعوق العلاقات الإنسانية . . .

« كأنها رفعت من مجرى نهر الإمكانيات الحيوية ، لتوضع في بقعة موات من الشط لا يصلها شيء . »

وإذا شبهنا الوجود الإنساني بحجرة كبيرة أو صغيرة ، بدا واضحاً أن أكثر الناس يقفون عند معرفة ركن ضيق من حجرة وجودهم ، مكان قريب من النافذة ، أو شريط ضيق من أرض الحجرة يرددون فيه ذهاباً وجيئة . وبهذا يتوافق لهم نوع من الأمان .

« على أن الشعور الخطير يفقد الأمان هو أكثر إنسانية ، كمثل هذا الشعور الذي يسوق السجناء في قصص « ألان بو » إلى أن يتعمقوا في التعرف على صور الحياة في برجهم المقرع ، وألا يكونوا غرباء حيال ما في مقامهم من رعب لا يمكن وصفه . « على أننا لسنا سجناء ، ولم تلق علينا مصائد أو شباك ، ولا ينبغي أن نخيفنا شيء أو يضايقنا . « وليس لدينا من سبب لفقد ثقنتنا بعالمنا ، لأنه ليس ضدنا . فيه صوف من الرعب ، ولكنه رعبنا ،

وفيه مهار . ولكنها ملكنا ، وفيه مخاطر في متناولنا . ولو رتبنا أمور حياتنا على حسب المبدأ الذي بمقتضاه علينا أن نتعلق دائماً بما هو صعب ، فإن ما يزال يبدو لنا أنه أكثر غرابة بالنسبة لنا ، يصبح هو ما يجب أن يكون أجدر بثقتنا ، ويصير أكثر وفاء لنا .

وفي أساطير الشعوب البدائية كثير من صنوف التنين تتحول في آخر الأساطير إلى أميرات ساحرة . .

« وربما تكون كل تينات حيواتنا أميرات لا تنتظر سوى أن ترانا على درجة من الجمال والشجاعة ، وربما يكون كل شيء مفزع في أعماق حقيقة وجوده ليس سوى شيء يعوزه العون فهو ينشد منا المساعدة . »

ولماذا يريد المرء أن يعلق باب حياته في وجه كل اضطراب أو ألم أو حزن ، مادام لا يعرف ماذا تفعل هذه الحالات به ؟ والمرض نفسه وسيلة بها يتحرر الجسم من مادة غريبة . .

« وفيك أنت - يا عزيزي مستر كابوس - كثير من الأشياء بسبيل أن تحدث ، فعليك أن تكون صبوراً كرجل مريض ، وعلى ثقة كأنك في دور التقاهة ، إذ ربما كنت أنت المريض والناقه كليهما . وأكثر من ذلك أنك كذلك الطبيب الذي عليه أن يرعى نفسه . ولكن في كل مرض أياماً كثيرة لا يستطيع فيها الطبيب أن يفعل شيئاً سوى الإنتظار : وهذا هو ما يجب عليك أن تفعله الآن قبل كل شيء ، في حدود كونك طبيب نفسك . »

ثم يحتم ريلكه رسالته بهذه العبارة الآسية العميقة :

« وإذا كان ثم شيء بعد ذلك على أن أقوله لك ، فهو أنه لا تعتقد أن هذا الذي يبحث عما يشد أزرع ، يحيا حياة مطمئنة بين كلمات بسيطة هادئة قد تطيب بها أحياناً . فحياته فيها كثير من الصعاب والأحزان ، تتجاوز كثيراً ما أنت فيه ، ولو كانت حياته على غير هذه الحال ، لما كان قط قادراً على أن يجد هذه الكلمات . »

والرسالة التاسعة قصيرة ، كتبها ريلكه في اليوم الرابع من نوفمبر

عام ١٩٠٤ ، من المكان نفسه الذي كتب فيه رسالته السابقة . وفيها يختصر بعض النصائح التي شرحها في رسالته السابقة ، وأوجزناها فيما سبق ، ثم يضيف بعض نصائح تخص الإنفعالات والشك . فالإنفعالات طيبة ما أدت إلى استجمام النفس . وتركها ناهضة نشطة ، وهي سيئة إذا احتلت جانباً واحداً من الذات . وكل تفكير في استعادة الطفولة ومواجهتها صواب وكل ترفع طيب إذا لم يصدر عن ثمل أو اضطراب ، ولكن عن متعة يمكن للمرء فيها أن يرى أعماق نفسه رؤية صافية . ويمكن أن يكون الشك صفة طيبة إذا وجه المرء وجهة البناء ، ولم يقف عنده . . . . .

« سيأتي اليوم الذي يتحول فيه الشك من مقوض إلى عامل من خير عمالك - بل ربما يكون أمهر العمال في بناء حياتك » .

والرسالة العاشرة والأخيرة كتبها ريلكه من باريس ، عام ١٩٠٨ . وفي تلك الفترة اتضح فيه تأثير « رودان » أكثر من قبل . فقد كتب رسالة أخرى في ٢٩ ديسمبر عام ١٩٠٧ إلى « رودان » يدعوها : عزيزه وصديقه الوحيد ، ومما قاله له .

« إنني لأصبح أكثر فأكثر قديراً على استخدام ذلك الصبر الطويل الذي علمتني إياه بوصفك مثالا صلباً عنيداً ، له ذلك الصبر الذي لا يتلاءم والحياة العادية التي يبدو أنها توصينا بالتعجل . هو الذي يجعلنا على صلة بكل ما يتجاوزنا » .

وها هو ذا ينتفع انتفاعاً محموداً بذلك الصبر ، إذ كان بسبيل تأليف قصته : « مذكرات مالت لورينز بريج » وسبق أن أشرنا إليها .

وفي هذه الفترة كتب رسالته العاشرة إلى شاعرنا الشاب ، وفيها يهتبه بما ظفر به من هدوء وعزلة بهيئتان له فرصة العمل والتأمل المشر . . . ويقول له :

« أرجو أن تدع هذه الوحدة الجليلة تؤثر فيك ولا تنفصل بعد عن حياتك ، هذه الوحدة في كل شيء لديك هي التي تتقدمك إلى التجربة

والعمل ، فتؤثر تأثيراً مجهولاً حاسماً في لطف ودأب ، على نحو ما يتحرك  
فينا ، دون انقطاع ، دم الأجداد ، ويختلط بدمنا ، ليصنع ذلك المخلوق  
الوحيد غير المتكرر الذي نكونه في كل دور من أدوار حياتنا . وكل  
ما نحتاج إليه أن نكون محوطين بحالات تؤثر فينا ، وتضعنا من حين لآخر  
تجاه الأشياء الطبيعية الكبيرة .

وفي ختام رسالته الأخيرة هذه يقول له :

« وليس الفن كذلك سوى طريق للحياة ، وكيفما يحيا المرء يستطيع  
أن يهيء نفسه له بدون علم منه ، وفي كل ما هو حقيقي يكون المرء أقرب  
إليه وألصق جواراً له من كل المهن نصف الفنية وغير الحقيقية ، وهي التي  
يزعمون قرابتها لنوع من الفن في حين أنها في الحقيقة تكذيب لوجود كل فن ،  
و حرب عليه ، كما هي حال مهنة الصحافة في مجموعها ، والنقد ، وثلاثة  
أرباع ما يسمى أدبياً وما يراد له أن يسمى كذلك . »

وفي تلك الرسائل رأينا جانباً إنسانياً فريداً من رعاية ريلكه لمواهب هذا  
الشاعر الناشئ ، وفيها يتجلى كذلك كثير من القضايا التي شغلت ريلكه  
طول حياته . فهو ولوع بتحليل القلق . وعنده أن الخوف والرعب في  
معناها الميتافيزيقي أساسان جوهريان لأكثر المشاعر الإنسانية . وعنده أن  
كل ظاهرة محتوية على سر عصي . ومحمور اهتمامه يدور حول الحب والموت  
والبحث عن الله . وريلكه مرهف الحس تجاه الأشياء والطبيعة ، يحرص  
على الكشف عن حقيقة العالم الحسي ، وعن بوّس الحياة والخلود ، ولكنه  
حريص كذلك على الاستفادة من الحلوة التي تحيل كل بوّس وأسمى إلى معان  
إنسانية ، يحياها المرء ، ويحاول أن يحبها ، ليحيا فيها حياته الباطنة المثمرة .  
وهو يعارض الإنسياق وراء العاطفة على نحو ما يفعل الرومانتيكيون بالرجوع  
إلى التجربة الشعرية التي هي نوع من الحساسية تتحول إلى حياة إنسانية  
حقيقية من لحم ودم :

فليست الأشعار عواطف ، ولكنها مجارب . . ولكي يكتب المرء  
بيتاً واحداً عليه أن يكون قد رأى كثيراً من المدن والناس والأشياء . .



وحيث تصير ذكرياتنا لحماً ونظرة وحركة ، وحيث تصير مستعصية على التحديد والتسمية ، وتصبح لا تتميز في شيء عن ذات أنفسنا . حينذاك فحسب يمكن أن تنتج عنها أول كلمة من بيت شعري في ساعة فريدة .

ومن ثم تبدأ أصالة الشاعر، وتفردده في فنه، على أن يلبي في ذلك كله حاجة ملحة للكتابة منبعثة من ذات نفسه ، لا يتصور أنه يستطيع أن يحيا بلونها . وواضح أن هذا المسلك الشعري أبعد ما يكون كذلك من الواقعية التي هي الصق بالقصة والمسرحية من الشعر الغنائي الذي يتحدث عنه ريلكه ، ولكن عالم ريلكه ليس مغلقاً دون التجربة والحقيقة في أعماق ما يستطيع الإنسان أن يعرف . وقد رأينا كيف حرص ريلكه على تزويد نفسه بثقافة رحيبة في الآداب واللغات والعلوم . وعلى أساس من هذه الحقيقة الإنسانية الفنية يقرر ريلكه أن الفن جهد وشعور عميق ونخوة طاهرة تصلنا بالمعاني الإنسانية الكبرى ، وأنه طريق من طرق الحياة ، بل هو الحياة نفسها في صورتها المثلى .

# إلى مسافرة

هذا الديوان (١) رحلة وجدانية يقوم بها الشاعر ليتجاوز قيود الواقع الراكد المحدود إلى آفاق الفسيحة الحافلة من عوالم الطموح وإثراء الوجود . وليست هذه الرحلة - مع ذلك - نفياً من الشاعر لذات نفسه في خارج نطاق عوالم الناس ، وليست كذلك رحلة غيبية لينعم بها روحياً في العالم الميتافيزيقي ، كما أنها ليست إحلالاً لمثاله في غير بلده أو عصره على نحو ما حلم بعض الشعراء من قبل . ذلك أن الشاعر يبدأ رحلته من واقعه النفسى لينطلق من هذا الواقع إلى ما يقود إليه من أبعاد يستعيب بها عما يشهده من المشاعر الطموحة المستوفزة السوارة . فالانطلاقة صدى أصيل للإحساس بنوع من الاستلاب والاعتراب بالمشاعر في زحمة الناس ، يتميز الشاعر من بينهم بنوع وجدانه : فهم من ألقوا الحياة وتقبلوها كما هي يضنون بها ويخافون عليها . وهؤلاء سجناء الآفاق المحدودة والعيش الناعم المكرور ، وليس الشاعر من هؤلاء ، ولا يصلحون أن يكونوا هم من بين أقرانه . ومن الناس كذلك من يستبد بهم الحنين إلى غير خلاقهم في إبهام وغموض يدفع إليهما الملل . وهذا الحنين هين ، كذلك الذى يعترى نزلاء المستشفيات ، بحسب كل منهم أن ينال برءه حين يغير مكان سريريه . وليس وراء نقلته غاية . وكل أولئك لا يعرفون للحياة قيمة تصان .

إنما يرحل الشاعر لما يتجاوز مجرد الرغبة في الرحلة ، يرحل إلى ضرب من جنة ضائعة يحلم بها الشاعر في تجارب عينية محددة ، وتظل تشف عن الحنين القلق الواله إلى ما يتجاوز إطارها ومادتها . ففي القصيدة الأولى ، مثلاً وعنوانها : « أغنية مسافرة » نرى أن حياته هي المهاجرة :

---

(١) « إلى مسافرة » : ديوان للشاعر فاروق شوشه ( القاهرة - يناير ١٩٦٦ ) .

ولا انتهت إلى كليمه تضيء في الضباب.  
حياتي المهاجرة ..

وهذا « الشيء الذي يولد » وهو عنوان قصيدته الثالثة ، ليس مجرد  
الحب ، بل الأمل في الغد ، يبعث إليه القلق الذي يستولى على حاضر  
الشاعر ، وبه ينشد ميلاده الجديد ، رهيباً مرتقباً مهيباً ، يهيم بالحنين إليه ،  
وكأنما يخشى فجأة لقائه :

... وياربما

تسرب شيء ، وراء الغد ..

أ أنت ؟

أ أنت الذي أرقب ؟

أ أنت الذي أرق المقلتين .

لكي يسفر الأفق الغيب ؟

رويدك .

إني ألوك الحنين .. وأستعذب .

عرفتك من خفقة في البعيد ..

وأخرى بجنبي لا تكذب ..

وهكذا ينطلق الشاعر — كما في البيت الأخير — من خفقة قلبه نحو

خفقة « البعيد » من واقعه إلى حلمه الذي علق به ميلاده :

عرفتك من دفقة كالحياة

تصب الحياة ولا تنضب

فيا فرحي أنت ، يامولدي .

. . . . .

سأدعوك توأم نفسي

وأفسح من غور قلبي وسادا . .

وهذه الإنطلاقة من الواقع نحو « البعيد » غير محصورة . فهو بها ينشد تجاوز الواقع في رغبة عارمة دائبة نحو نوع من السعادة والتحرر معاً . . ترى جلوة طلابها في صورته الشعرية وتجاربه . فعالم الجادة في الرحلة الوجدانية واضحة . ولكن نعيم القرار في آخر الجادة يغوص في إبحاءات غموض تتعلق به النفس الطموح العطشى إلى شيء لا تدرى على وجه التحديد ما هو ، غير أنه في « البعيد » :

واتسع الحلم وأورق المسكان

ودوت الأجراس في البعيد

وطرقة وطرقتان

شيء بأعمالي يدق من جديد

وهذا « الشيء » يدفع افتقاده الملح إلى أمسي القلق عليه ، ونخشية انقضاء أماراته ، حين تتمثل في المسرات الغابرة :

كما يتسلل حزن المساء

وترتجف الفكرة العابرة

ويسقط شيء ثقيل الخطي

يقيد فرحتنا الغامرة

وتمتد من خلف أيامنا .  
رؤى غائمتُ الأسي والحنين  
وأطيافُ ليلٍ بعيدِ القرارِ  
حكاياته رسبتُ في الجبين . .

وهو « شيء غامض » يستكن في الصدر في قصيدة : « قطرتا سلام »  
مثار توجس لا يأس ، تحمله شعاعة في « البعيد » .

وهذا « الشيء » الغامض المنشود المتوقع في « البعيد » يحله الشاعر دائماً  
في المستقبل ، لا في الماضي ، فرحاته إلى الأمام ، لا يستدير فيها الحاضر .  
فهو شيء قادم « كأنه صباح » كما في قصيدة « الصمت » وكما يرى الشاعر  
رؤى هذا المنشود الغامض في صور كثيرة كذلك . يحلها في إطارها العيني  
من قصيدة « تائه على الخليج » حيث تبدو وراء الرؤية العينية المحددة المقصودة  
معان تقع موقعها النفسي العميق باتساقها مع نوع التجارب في مجموعها .

ونستطيع - برغم ذلك - أن نثبت بعض معالم هدف الشاعر من رحلته .  
فهي السعادة والتحرر ، في معناهما المدني الذاتي والاجتماعي . فالسعادة إطارها  
العام براءة مثل براءة الطفولة . يلتقي بها الشاعر مع نفسه في اغترابه إلى « البعيد »  
العزير المنال كأنه المحال . يتجاوز الظفر بحبيب أو إرضاء عاطفة :

نُحِبُّ وَتَنَائِي مَسَافَاتِنَا      وَتَجْمَعُنَا الرُّغْبَةُ اللِّافِحَةُ  
وَنُظْفِقُو عَلَى غَيْمَةٍ كَالْأَثِيرِ      تُهَدِّمُهَا الرُّغْبَةُ الْجَامِحَةُ  
وَتَفْجُونَا لِحِظَةً كَالْمِحَالِ      وَشَيْءٌ نَدَى كَوْجِهِ الطَّفُولَةُ

ويتسع هذا الشعور الملح بالحاجة إلى قرار ومرقأ ، لا مجرد كسب ذاتي  
لشخصين ، إذ الحب إنساني وحاجة كل المجهودين التأهين في زحمة هذا  
العيش ، حين يخاطبه :

فلم يعد لنا سواك . . لم يعد لنا  
من أجل كل المتعبين في الظلام  
والظالمين مثلنا .  
لقطرتين . . من سلام .

وتنداح الدائرة وتتسع فيصير هذا الحنين ولها بوجودان اجماعى واضح  
الغاية يحدث به الشاعر نفسه حديث المتوجس الآسى القلق من أجل من  
لا يعبرون طريقهم الوعر نحو الشيء البعيد في ديار المثال :

من لي بمن يستوقف الحائرين  
يوما إذا ضلوا فلم يعبروا

.....

من لي بمن يفضح زيف الحنين  
إلى ديار في المدى تخطر  
لما نسينا أننا عائدون  
وأن يوما قادما يثار . .

ويهدد هذه الغاية برود الجلوة ، جلوة الحماسة وتوزع الخواطر من  
حولها . ويرمز الشاعر لهذه الوحشة وهذا الإمتلاب بالعرى والشتاء والرياح  
العاصف والظلال الحرساء والسما الرمادية . . تراءى من ثنايا التجارب  
والصور المبتوثة . نكتفى بالإحالة إليها . ويطول بنا الإمتشهاد لها . وبلوح  
الأمم في سما المثال المنقبة بالغيوم وعلى مدى البصر ، نجم الميلاد :

عيني على نجم بآخر السماء

في هدأة السكونِ جاس برهةً وغاب .  
لو يستطيع مدّ لي شعاعتين  
وأغرق العيون بالضياء  
لو أستطيعُ ، لو خطوط خطوتين .  
إذن لبددت خطاي قبضة السحاب .  
وفرّ من أصابعي السراب .

ولست الرحلة إليه معبدة إذ يخوضها الشاعر بين متاهات شتات الوعي ،  
حيث فقد الكلام وظيفته . ولم تعد له طاقة توثيق الصلات فقد قامت  
الحواجز بدور الوقر في المسامع . وصارت الألفاظ رفات :

أجناسنا شتّى .. حديثنا شتاتُ  
لن يسمع الذي تقول من سمعته يقول .  
فاللفظة الوعاء أصبحت رفات ..  
فبارك الجميع ، بارك النعيب والهديل  
وغنّهم .. بكائك اليتيم أغنيات .

وصارت شلالات الألفاظ صمتاً وصار الصمت صاحب الدلالة ،  
فاضحاً . صار إرهاباً وعزلة وهجراً . لأنه صمت دون الحقيقة . يدرك  
مرماه الرهيب من يستشف من ورائه حقيقته . إذ هو صمت الجدران  
والقيود المعنوية وحواجز الوعي المغلق :

الصمتُ في الطريق قيّد الشفاه والعيون  
تصدّنا الأحرانُ والجدران والسكون

وكل شيء واجف كأنه يموت

حتى غرامنا صموت .

وكم لحظ كبار كتاب العالم أثر هذه العزلة في خلوات النفوس إذ تقوم حواجز دون صلوات هذه النفوس بعضها ببعض وتراسل مشاعرها الإنسانية ، وبخاصة في القرن العشرين . وهذا جنحيم الواقع نجوبه كأننا مسافرون بوعينا ويقفنا الوعي على إدراكه . فتى أنخصناه للفكر تولد الأمل في تدليل الصعاب أمام الوعي الإنساني الجديد المرتقب ، بعد أن يجوس إليه رحلة الجحيم أو رحلة العار :

سنفسح من مآقينا . . ومن أكبادنا سلوى

ونضفي من ظلال الموت من جلراته مثوى

لعل الموت يرجعنا إلى شيء نسينا .

عبرنا برزخ الموتى . . وطعم الموت ذقناه

ومن آثاره الحمقى حملنا ما حملناه .

وجئنا كم على يدنا بقايا رحلة للعار

وألقينا إلى النيران شيئاً لاهثاً كالنار

وصورة الحب الإنساني أو الحلم ، مرآة النزعة الإنسانية في غدها ، إنما ينحصر في طفولة القلب ، في صور البراءة الأولى حين كانت السعادة غامرة ، ولكنها غير واعية وتستعصي على التعليل حين كان الوجود كله طريفاً غضاً حتى أبسط مظاهره وأهون مبادئه . إذ تبدو تلك المظاهر مجتهدتها في أنظار الطفولة ثمينة تحمل في نفسها غايتها :

منذ أعوام غريبات سحيقة . .

كان شيء ممل عينينا صغيراً ووديع



هامسٌ يلمس في الدنيا طريقه  
وعلى كفيهِ أحلامٌ وزهرٌ وشموع .  
نحنُ صورناهُ من أوهامنا  
وجملناه على أهدابنا ..  
طفلٌ دنيانا البديع ..

فصورة هذه السعادة الطفلة ماثلة كرويا في بقايا صدره من حلم الأطفال  
في ليلة عيد ، أثارات سعيدة هي أشياء ماتت في صورتها الأولى غير الواعية .  
ولكنها ما زالت تريد أن تطفو في أعقق أنخاديد الروح إلى سطح الواقع بعد  
أن تتمثل أملا واعياً ، نجماً في آفاق السماء الخضراء تنطلق إليه الأرواح بعد  
أن تتحلل الأرواح من القيود التي تجدها إلى الأبدى . حيث تظل المدينة مرة  
« سوداء تعشش في الصبح » وحيث وحل الوجود من الدموع وحيث الزوجة  
لزوجة بلا عرق . ويتخذ الشاعر إطار هذا الواقع مدينة دمشق :

لا شيء في دمشق  
إلا انتظارٌ وقلق  
وأغنياتٌ لم تنزل على الشفاه تختنق  
وجبهةٌ شمائمٌ تمضي لا تقول أين  
رخامها أضواءً واحترق  
مدينتي التي تغيب في لزوجة بلا عرق ..  
عاريةٌ كعانسٍ تحلم بالشباب  
لا عار في دمشق .  
العار في صمت العيون قد غرق .

وسبق أن أشرنا إلى البحارة العار ، وأنه الوعي بالإمتلاب والوحشة . وهذا الوعي أول مرحلة على الطريق في رحلة الجحيم . لا بد أن تتعمق . ليطول سماء الأمل . ويتطلع إلى نجمة . على نحو ما استشهدنا من قبل من الديوان .

فمن ثانياً أصداء النفس المستلبة ووعيا المشبوب يرحل الشاعر بوجدانه إلى الأعلى الذي لا نجد معالنه في سوى التحرر من أوشاب واقع يضيق المرء به . وسماء براءة الحلم الوداع لحنة الطفولة . مرت حلماً غير مدرك . ولكن ينشده الشاعر واعياً أمامه . لا خلفه . ذلك أن الشاعر يفر من الماضي . فلا نعيم في جحيم الذاكرة أو الذكريات الخصبية ، وهو إنما يفتش عن الحلم لا عن التذكار المضمي المطوى بالنسيان :

أتينا بآبكم يا أهلنا الأحياب جئناكم  
فهل في أرضكم عن حلينا المخبوء أخبار ؟  
طرقنا لم نجد صوتاً ولا ضوءاً ولا نامة  
وحين تحشرج الصبر الطويل وفاضت البسمة  
تقلص في جوانحنا هوى مضمي وتذكار  
وفاضت من محاجرنا رؤى لهفي وأسرار

والشاعر يشكو أن يصير الماضي ذكرى مطفأة ، أو مجرد تأساء ، أو ملاذ هرب ونسيان . فالماضي جنوة يجب أن تمتد ثورة الحاضر ، في الطريق إلى إشراقة المستقبل . وتشف نفسياً عن هذه الخواطر وقفة الشاعر : وقفة تائه على الخليج ، طريق بحري مسلود . يوحى فيه المظهر بر كود العزم . وتركن السفن إلى نوم يتمثل في غفلة صدى خافت كاللهاث ، صمت حزين حيث تتعمق به مشاعر اغتراب السفن في ركود الملل والضجر ، ومن ثم يهيب الشاعر بالركب في رحلته الوجدانية :

يا عابرين متاهة النسيان من خلف الليال  
يارا كضين مع الشعاب مُضرجين بلا ملال  
الماربين إذا رؤى الماضي تمطت في العيون  
أنا بعض رحلكم على ظهر السفين ..

ويتحدد مدى هذا المسير نحو الغد بعالم واقع أكثر عينية في رسالة فداني  
إلى صديقتة :

الكون مخاض تزخر فيه الرغبة  
بحنين لغد آخر ..  
شوق لحياة ممدودة  
وأنا ورفاقى ننتظر الطلقة .  
حتى تزحف ..

ويراهى الميلاد الحديد كذلك في وجدان الشاعر العربي حين يقرب نجم  
أمل العروبة بثورة بغداد :

يا صوتاً ترفعه بغداد  
فتعود ليالى الميلاد  
يا صوت الميلاد الأخضر  
تطلقه بغداد الثورة  
ما زالت أرض الأسطورة .

وفي رثاء الشاعر الحديد الطابع لشهيد الكلمة في قصيدة : « شهيد الكلمة »

رمز ثورة لبنان ، يلمح الشاعر كذلك الميلاد الجديد . الذى يتحقق بالحب فى رحابه الفسيحة الإنسانية الثائرة الجامعة :

وكما تولدُ فى قلب العراء الأمنية

ثم تنمو

فإذا الحبُّ جناح

وإذا الاصرار قلب

والبطولات ذراع

وكما يولدُ بعض الناس ميلاداً جديداً ..

وُلدت قصةُ ثائر ..

ألم نقل إن ومضات الحواطر وإشراقات الطاقة الفنية ، وإبحاءات الصور ، ودلالاتها على شبوب المشاعر من ذاتية مدنية واجتماعية إنما يعبر فيها الشاعر عالم الواقع النفسى ليتجاوزَه فى رحلته الوجدانية . يحيله حلماً ونجماً يتطلع إليه ليسمو إليه . أو يهيب بالعزائم أن تستزله . والفردوس المنشود : يرى الشاعر صورته المترجحة المحمومة فى بقايا جنة الطفولة المفقودة . يريد الشاعر أن يظهر بها من جديد واعية — بعد أن كانت فى الطفولة غير واعية — يريد لها فى المستقبل الآمل رحيبة الآفاق تحتضن العروبة وأهلها . وللإنسانية جميعاً ، ونحسب أن الشاعر فى سبيل الإبحاء بهذه الرحلة الوجدانية سبى هذه المجموعة من قصائده : « إلى مسافرة » وبدأها بقصيدة : « أغنية مسافرة » ، ولم نرى فى التجارب جميعاً نوع الحب ، ولا صورة الحبيبة ، بقدر ما وقفنا على خفقات الوجدان المجهود المثقل الدائب المستوحش المستلب ، ينوء ولكنه لا يكمل ، ويرتاب ولكنه لا ييأس . وينزل إلى دركات الواقع ليصعد ، ويرى النجم فى أعقاب الليل وإن حلكت جنباته واضطربت مشاعله على عصف الريح . فالشاعر يعانى واقعه ليصعد على حطام مثاليته . فلا هرب ولا استدبار . وهذا ما يفرق بين تنصل الرومانتيكى فى أحلامه وبين مواجهة الواقع النفسى

ومعاناته كما هو لدى الرمزيين أو ذوى الوجدانات الاجتماعية الإنسانية على حسب ما يهديهم إليه صدقهم فنياً وواقعياً فيما بينهم وبين أنفسهم .  
وإلى أمثال الشاعر — من يجوبون بفكرهم الواقع ليسموا عليه — يتوجه « بودلير » في قصيدة له عنوانها : « الرحلة » نهدى إلى المؤلف منها هذه الأبيات :

« أيها المسافرون المثيرو الدهش : أية حكايا نبيلة ..

نقرأ في عيونكم العميقة كالبحار

أرونا علب ذكرياتكم الثرية .

حلى الأعاجيب المصوغة من النجوم والأثير .

نريد أن نسافر بلا بخار ولا شرع .

فدعوا ذكرياتكم في أطرها من الآفاق

تنسم على أفكارنا المحدودة كالأستار ..

لتغمر بالبهجة مضيق سجوننا .

وقولوا : ماذا رأيتم ؟ ..

ولم أرد إلا مصاحبة القارى في هذه الرحلة الوجدانية ، ليقف على أصالة تجاربها ووحدة دلالاتها في دقتها . وحسبه أمانة على الجهد الفنى ما سقت من شواهد على ما قلت . أما التحليل الفنى للصور ، وأما موسيقى الديوان واتساقها مع التجارب ومدى ما وفق فيه الشاعر في صنوف تجاربه على اختلافها فلا أنحوض فيها الآن . وحسبى أن أشيد بالجهد الفنى وأصالة الصور ، وعمق لابعاءات في أكثر تجارب هذا الديوان الطريف الأصيل .

# الفجر آت

الديوان (١) تصوير لمأساة الشاعر ومشاعره في خارج وطنه الصغير ،  
ما بين ماضٍ وطني حافل مشبوب ومحاضر حائر مترقب ، ومستقبل طموح  
لوطنه والوطن العربي الكبير ، مؤمناً أن عليه واجباً في تصويرها يعادل  
الواجب للوطني في تكريس جهوده لها ، وأن عليه أن يجلوها في وضوح  
يوقظ الوعي ويزلزله ، دون أن يمس مناطق اللا شعور الرمزية :

ينهلُ شعري من دمي كلما أعوزه المدادُ في الرُّكْبِ  
جَبَلْتُ هذا الشعرَ من خافقي من شامخ يهزأ بالصلبِ  
يسخر بالطاغوت في مجده لأنه يؤمن بالشعبِ  
وفي هذه الغاية الفنية مجد يحرص عليه الشاعر حرصه على بناء المجد الوطني

المجدُ أن تحيا الذي كتبت

يُمناك في صَبْرٍ وفي جَلدِ

والباذلون دماً لما كتبوا

شعلُ تنير مدارك الأبد

فالشاعر يؤمن بالصدق الفني والواقعي ، ويعيش تجاربه ، ويعانيها في  
واقعه .

والقصائد في مجموعها تلور حول تجارب رهيبه قلما تحفل بها الحيوانات

---

(١) الفجر آت : ديوان الشاعر العراقي هلال ناجي

الكثيرة ، يحكيها الشاعر طوراً في أساطير يخلقها ، لها طابع القصص وخرافة  
الواقع المروع مثل « أقصوصة كف مملودة » ( الديوان ص ٤٥ ) ومثل  
قصيدته « حسين في ليلة العيد » التي يقول فيها :

« كالسنونو فقد العش الظليلا - كالأقاحى حرمتها ماء وظلا وأصيلا -  
كالأغاني بكت العازف لما قيل غيلا - كالضحى إذ ضيع النور الحميلا -  
كان يبدو لي « حسين » ليلة العيد الصغير .

ورداء لم يجدد - وعلى البيت من الحزن طيوف لم تبدد - وعلى مقلة  
أمه - ألف دمة - وأبوه .. كسرت يمناه في المنى الأخير .

أخته تسأله أين أبونا يا حسين ؟ فيجيب - وهو دون الرابعة - برعم  
أدمت رؤاه الفاجعة - والذي في السجن .. في السجن الكبير - في الفيافي  
السود في قبظ الهجير - جزع الظالم من إيمانه الصلب - فألقاه بمنى .

يا صديقي وحسين ليلة العيد حزين - ليس في سر واله شيء جديد - ليس  
في أردانه عطر وليد - والنقود قاتل الله النقود - ضلت الدرب لأيدي  
الصامدين .

يا صديقي أنت لم ترصد دموعا تنحدر - من جفون حسين - فوق رفات  
اللجين - ترى لوعة شعبي في العيون الترجسية - في الشفاه القرمزية مثل  
عمر الورد - نشوى عربية - يا صديقي .

ومثل قصيدته الرائعة « بطاقة عيد إلى أختي - الديوان ص ٤١ » :

كصلاة من عبير - مثل رشات العطور - مثلها النجمة في الظلمة تومي  
وتنير - مثل رف من سنونو جاء من خلف بحور - هذه الأحرف في الشوق  
صلاة من عبير - وهي في العيد بطاقة - تتحرق - تتشوق - للقاء الأهل  
والأطفال - أواه - وتقلق - يا أختي - هذه الأحرف لو تدرى اشتياق  
اللقاء - وهي نبع من صفاء - وهي دقات محبة - فإذا ما لمحت عينك حرفاً

لا يبين — فتأكد — أن دمه — لحروف الشوق أصباها الحنين — فاستجمت في  
عبر الحرف وانداحت كمرجة .

يا أخى إن يسأل الأطفال عنى — قل لهم : إني مسافر — سأعود —  
عندما يأتي الربيع — موعد الزهر والأكام والعطر الوديح — فإذا مر الربيع  
وعلى الأفق ضباب ودخان — وتخلقت هناك — وقرأت القلق المشبوب حباً —  
في العيون الحلوة السود الحبيبة — قل لهم : إني مسافر — سأعود — عندما  
يأتي الشتاء — فيطيب السمر — زادنا النار وحب الكستناء — وحشايا ثمر  
البلوط في الليل الطويل — وأحاديث الصغار الممتعة — عن أقاصيص « أبي  
زيد الهلالي » يا أخى .

وإذا ما حل عيد — وأنا محض خيال في البعيد — قل لهم : إني رتحت  
— لألملم — أنجم الليل وأسهم — في انبثاق الفجر في ليل العروبة .  
وإذا طال ارتحالي وغيابي — وعلى أوجه أطفالي الصغار — لاح يتم —  
رسمته أعين لم تعرف الذلة يوماً — لا تدع أدمعهم تلثم تراباً — فالدموع الغاليات  
— هي كالأنجم مثواها السماء — ارشف الأدمع عنى بشفاهك — فهي بعض  
الأمنيات في اغترابي — ثم قبل .. قبل الاطفال عنى يا أخى .

وطوراً يخوض الشاعر هذه التجارب مباشرة في مناسبات وذكريات  
وطنية كقصيدة « عبدالوهاب — ص ٢١ » ، والصامدون — ص ٧١ ،  
العدل في الورق — ص ٧٤ ، والأخيرة استوحاها الشاعر عندما وقف في  
قاعة المرافعات في محكمة العدل الدولية في لاهاي وسمع الدليل يشير بيده إلى  
موضع في القاعة ويقول : هنا وقف مصدق وترافع وكسب قضية نفظ  
بلاده ، يقول في آخرها :

مرّت بخاطري الرؤى رقافةً

فعبجت كيف تقلب الأقدار

هدم الطغاة ملاذه فأجابهم

وعلى الجبين توقدُ موار



بيتي بأكباد الجموع أقمته

لا النار تدركه ولا استعمار

الفارس المنخور يمضغ قيده

ياضحكة الأقدار حين تدار

ويقهقه الظلم المبير

بل أنت في وهم مشير

القيد للشعب الصغير

والسجن للرجل الكبير

والعدل في الورق الاثير

وتبلغ القصائد مدى بعيدا في الجودة حين تثور عواطف الشاعر حاقة  
عشاعر الأسرة والولد والنأى عن الأهل فيقول في قصيدته « رسالة إلى  
أبني » :

أنا يا بنية متعب	أضوى البعاد هدير لحنى
عيني على الفلذات لا	أسطيع أحضنها بعيني
أبني عاد الرقاد	منايذا قلبي وجفني
وغدوت كالشلو الطريح	يتوه في الظلمات ظني
الله يعلم أننى	كالطود للزمن المعنى
لولا صغار لم أزل	أضنى لبعدهم وأضنى
يا ناعمين بموطني	أواه من فرط التجنى
أبلام رب المكرمات	وقد نبها سيف التمنى

عَلَّمْتَهُمْ ضَرْبَ الْحَدِيدِ      فِضَاعٍ فِي الْبَلَاهِينِ فَنِي  
وَتَنَكَّرْتُ زُمُرُ الضَّبَاعِ      لَضَارِبٍ فِي كُلِّ مَثْنٍ  
أَبْنَيْي طَلَعَ الصَّبَاحُ      وَغَابَتِ النُّجُومَاتُ عَنِي  
وَرؤَاكُم حَتَّى الرَّؤْيِ      فَسَرَّتْ مَعَ الظُّلُمَاتِ مِنِّي

وتكتسب هذه العواطف الذاتية في مساقها من واقع حياة الشاعر جلالات  
يسمو بها عن لوعات الحب المألوفة ، لأننا نشعر أن حبه لأهله ووطنه مأساة  
من داخل المأساة الكبرى ، يشف فيها الحب الصغير عن الحب الكبير . وفي  
كلتا الحالتين تنهل عاطفته من حرمانها رياءً خصباً فهو من ناحية يتغنى بآلام  
رفاقه في الكفاح غناء الريح إلى القلاع تحفل بها لتدفعها في طموح إلى المرفأ الأمين  
ومن جهة أخرى يعبر عن التبعاع في غربته بعيداً عن الأهل والرفاق . والمأساة  
الخاصة والعامية تدعم كلتاها الأخرى . ومن ثم نحس بجلال التجارب في  
طبيعتها ومن داخلها ، حتى في قالبها التقليدي الرصين مثل قوله :

ولكنْ أبيتُ مِنِّي الرضوخَ لظالمٍ  
طبائعُ جشمنِ الطغاةِ المصاعبا  
ويأبى ضميرى أن يذلَّ لمعشرٍ  
شرواً عرضَ الدنيا وباعوا المذاهبا  
مذاهبُ للأحرارِ كالنورِ في الدجى  
يُنحِيلُ غِيَابَاتِ اللَّيَالِي كَوَاكِبَا

م يحس بحدة الشعور من خلال هذه المعاني التليدة ، فالمذهب الفكري  
مبدأ وعقيدة لا يشري بمنصب ، ولا يهدد صاحبه باخراء .

والديوان كله إيمان بالوطن وإيمان بالعروبة ، وعاطفة فياضة مرهفة  
تجاه الأحداث ، دون أن تباؤس أو تستسلم ، بل تفيض حيوية وتفاؤلاً وثقة

بالمستقبل مها كان مليئا بالثنايا والعقبات . ويتجلى هذا التفاؤل في الأسي والأمل ، وفي الشعور بجمال الطبيعة التي يستمل منها صوره ، ويسوقها في أحلك الأحداث ، ويمعن فيها حتى لتتراءى فيها رتابة في خلال القصائد المختلفة ، وهذه الرتابة لوحظت لدى شعراء كبار مثل طاغور وهيجو ، ولكنها ذات دلالة على الشعور بالحياش بجمال الطبيعة وعلى عزيمة تراءى مبتسمة في ملهات الكوارث ، تستعذب أربيع الماضي وترى أشعة الفجر ، فجر المستقبل من دجناته وذلك من خلال توالي صور الزهور والعبير والروض والليل والنجوم والفجر والنور والظلام الكثيرة المنبثة حتى في قصائد الرثاء :

في عبق الزهر أحاديثنا	يشتاق لو يلمسها الفل
فجر سخي النبع من عطرها	كدفقة الأطياب ينهل
همساتنا تنساب في ليلنا	فتبسم الأنجم والليل
فللغدير العذب أهزوجة	وللندي ماخلف النحل
وانت يا وهاب في ليلنا	طلائع للفجر أو طل

\* \* \*

كنت كمن يزرع أرياضنا	بالأمل المعشب بالحب
وحين غيبت كنجم هوى	صرت نشيدا في فم الشعب
فيا رفيق الفكر قد نلتني	في نجمة من عالم رحب
الموت لن يرهب أمثالنا	فالقمة السماء في الركب
والجبل الشامخ في مجده	ينهل من إيماننا الصلب
كنت وكنافى الدجى نحلم	لكن سقينا المجد في الدرب

وقد طغت هذه الصور الهيبة المتفائلة على البعد الإجتماعي للقصائد ، مثلا قصيدته في بغداد . بغداد فيها قبلة من شذى وكعبة من سنى وبلسم

جراح والفجر والليل ومناظر الطبيعة فيها والأزهار والمطر والسحاب  
« الديوان ص ١٧ » ولكن الشعب ومشاعره ، والتاريخ وجلاله ، والإحساس  
بأعماق الأحداث أو صنوف الوعي بها تكاد تكون غائبة في الصورة الكلية  
للتجربة . انظر كذلك قصيدته « عروبي — ص ٢٤ » فيها الشعب صلب يقف  
في فرح ، ويؤمن بالرخاء ، مما يجعل الحواطر تطفو على سطح التاريخ .

وعلى الرغم من أن الأستاذ هلال ناجي ينفر من الرمزية مذهبا ومبدأ في  
قصائده بعض صور إيحائية غنيت بها القصائد وازدادت عمقا مثل قوله :

ومضى يفتersh الأرضُ ومن مَدَمع الليل يصوغُ النَجْمَ فجرا  
وكقوله :

ياسائرين مواكبا والفجرُ منتحر غريق

ثم وسيلة تجسيم التجريدات وهي وسيلة رمزية كقوله :

لينحر الضياء من جديد ، وقوله : القنبل يطمس صرخاته ، وتضيق  
الصرخات الطفلة . وكذا هذه الصورة الإيحائية العميقة في مقابلة الظاهر  
الحسي بالأعماق النفسية الحياثة كالبحر على أثر رؤية اللمعة تطمس الحرف  
وهي اشارة حية للعاطفة الباطنة : « فإذا ما لمحت عينك حرقا لا بين » .

فتأكد أن دمعة — لحروف الشوق أصباها الحنين — فاستجمت في  
عبر الحرف وانداحت كعوجة .

وكذا تراسل الحواس في هذه الصور : النور مات على الطريق ، الأمل  
المعشب بالحب ، وهي وسيلة رمزية أيضاً .

والديوان بعد ذلك جديد في جوهره وفي نوع المشاعر التي يصورها وفي  
أصالة شاعره ، وهو يضيف جديداً إلى التراث الشعري الحديث ، في نوع  
التجارب التي يعانها الشرق العربي وفي صنوف من تصوير للتضحيات ولأزمات  
الوعي من مخلفات الماضي التي تعترض التقدم الثوري الحار في سبيل إشادة  
صرح العروبة الكبير .

# الأرغن

نعد ديوان (١) الأستاذ حسين عفيف فتحاً جديداً في الأدب العربي ، إذ هو ضرب من الشعر العربي الحر ، غير المقيد بقافية أو وزن في معناها التقليدية . وقد سبق فيه الشاعر إلى نوع من التجديد في الشعر قد يكون التقدير العربي - بعد - غير مهياً لاستقباله ، خاصة والمحركة بين ما سموه الشعر الجديد والقديم لما تخف حدتها بين فريقين التقدير المتصارعين ، في حين أن هذا الشعر الجديد - موضوع الصراع - لم يزد على أن أدخل بالموسيقى التقليدية فيما يخص الوزن ، أي مجموع التفعيلات في البحور الموروثة ، واحتفظ في الوقت نفسه بالإيقاع التقليدي ، أي وحدة الوزن ، وهي التفعيلة ، فما بالتنا هنا الضرب من الشعر في ديوان الأستاذ : حسين عفيف ، وهو لا يتقيد بما عهدناه في الشعر من وزن أو إيقاع ، ولا يتخذ أساساً لإيقاعاته التفعيلية الموروثة أو الإيقاع المأثور ؟ !

ولعل الأستاذ حسين عفيف قد استجاب في ديوانه لروح الشعر كما نفهمه في العصر الحديث ، ألا وهو التصوير للشاعر ، أي إيرادها في صور تبعدها عن التجريد من ناحية ، وعن السرور والتعبير من ناحية أخرى . ولا قيمة للموسيقى في هذا المفهوم ، إلا بمقدار ما تشد من أزر هذه الصور ، وتضيف إلى إحياءاتها . وبهذا نفرق بين النظم والشعر . فإذا توافرت موسيقى الكلام ونحلا من التصوير فإنه يكون نظماً لا شعراً ، في حين لو توافرت روح التصوير للنثر ونحلا من الموسيقى التقليدية فإنه يكون قد توافرت له روح الشعر ، وقد فطن إلى هذا التفرقة أرسطو في القديم ، فقرر أن روح الشعر يتمثل في المحاكاة

---

(١) الأرغن : ديوان الشاعر حسين عفيف

واعتقد بأن المحاورات السقراطية شعرية الطابع ، وهي خالية من النظم ، ثم أضاف أنه « لو نظم تاريخ هيرودوتس لظل تاريخاً » .

على أننا نجاني الصواب إذا اعتقدنا أن الموسيقى لا قيمة لها في قوة التصوير والابحاث بالمشاعر . ولكن من الذي يستطيع أن يزعم أن هذه الموسيقى مقصورة على الأوزان الموروثة في الشعر القديم ؟

وقدما فطن نقاد العرب إلى قيمة هذه الموسيقى في الكلام غير المنظوم . فلحظ الحافظ — تبعاً لأرسطو — قيمة الإزدواج في جمل الكلام ، وعقد أبو هلال — في كتابه : الصناعتين — فصلاً خاصاً بهذا الإزدواج ، وقسمه إلى ما هو متعادل الأجزاء في الطول ، وإلى ما هو متقارب الأجزاء ، وفي الحالة الثانية ينبغي أن يكون الجزء الثاني هو الأطول . ومثل له من القرآن الكريم : « ولستم بأخذيه ، إلا أن تغمضوا فيه » ، « وإنه هو أضحك وأبكى وإنه هو أمات وأحيا » . ومن ذلك ما ينص عليه قدامة بن جعفر في مقدمة كتابه : « جواهر الألفاظ » فيقول : « وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن . . » . ويقصد بالترصيع أن يجعل الشاعر أو الكاتب — على السواء — مقاطع كلامه متساوية الألفاظ في البناء ، متوافقة في الانتهاء ، مع مقابلة الأجزاء ، والاتفاق في وزن الكلمات في كل جزأين ، أو في مجموعة الأجزاء ، أما اعتدال الوزن فيقصد به اتفاق كلمات الفواصل في الوزن في الكلام المثور ، ويمثل له : « اصبر على جبر اللقاء ، وقصص النزال » فكلمة اللقاء والنزال على وزن واحد ، وإن لم يتفقا في مقطعيهما . ويسمى قدامة ذلك وزناً فيما يخص النثر . ومعنى ذلك أن هؤلاء القدماء يقرون نوعاً من الوزن في النثر ، ويمدحونه بأنه يشد أزر المعنى ويسارون في قيمته بين الشعر والنثر .

لم يقصدوا هم أن يدخلوا الكلام النثري — الذي توافرت له محسنات الوزن الذي ذكره — في نطاق الشعر ، لأن مفهوم الشعر عندهم كان مقصوراً على النظم التقليدي فحسب . وقدامة نفسه يعرف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى .

والمسألة الآن هي أنه ما دمنا قد اعتدنا بأن الشعر هو التصوير ، وأن الموسيقى تابعة لهذا التصوير ، فلم لا نطلق معنى هذه الموسيقى ، بحيث تشمل الموروث منها وغير الموروث ، حتى لو اقتضى الأمر أن يخلق كل شاعر نوعاً من الإيقاع خاصاً به ، لا يتفق والمعهود من الوزن كما ورثناه ، على أن ينجح الشاعر في إثارة شعورنا بصوره وموسيقاه ؟ ومقياس ذلك النجاح موضوعي أيضاً ، إذ لا بد أن تتوافق موسيقى الكلام مع الصور المثارة .

وقد أثرت هذه المسألة في النقد الأوروبي منذ الرمزيين . فقد أراد هؤلاء أن يفسحوا مجال الموسيقى في الشعر ، لا إسهانة منهم بقيمة هذه الموسيقى فيما يخص قوة الإيحاء التصويري ، ولكن لتوثيق الصلة بين التصوير والموسيقى على نحو يتعمق فيه الشاعر في الصورة الشعرية ، ويخلق لكل صورة موسيقاها بلون تقيد بالمعهود من الوزن . ومنذ الرمزيين كثر في الإنتاج الشعري العالمي ما سموه : الشعر الحر . ولكل شاعر في هذا الضرب من الشعر نوع من الإيقاع خاص به ، يبتكره ، ويوثق صلته بصوره الشعرية وتجاربه .

ولسنا بسبيل التعرض لهذه القضية وشرحها ، ولكننا عرضنا موجز تاريخها لنقرر ما أسفرت عنه من إنتاج شعري عالمي من نوع يتجاوز كثيراً — في مجال التجديد — ما يطلق عليه نقادنا وشعراؤنا المحدثون : الشعر الحر ، إذ أن هؤلاء يقصرونه على الشعر المقيد بوحدة الوزن — وهي التفعيلة — دون عدد هذه التفعيلات ، كما سبق أن أشرنا .

وكثير من الشعراء الغربيين لم يأت إنتاجهم تجارب شعرية غزيرة من نوع الشعر الحر ، في معناه الأوسع ، أي الذي لا يتقيد بوزن ولا قافية في معناهما الموروث .

ومن كبار شعراء الشرق الذين ساروا على هذا النهج شاعر الهند الشهير رابندرانات تاجور . وقد تأثر به الأستاذ حسين عفيف — في ديوانه الذي نعرضه — صنوفاً من التأثر في قالب شعره ، وموضوعات تجاربه وصوره ، كما تأثر به في تطور حياته العاطفية ، وهو تطور تتجلى فيه وحدة الديوان .

ويذهب شاعرنا مذهب تاجور في ضربين من الصياغة : فهو يتحرر من الوزن والقافية في كثير من القصائد ، وبهذا بدأ تاجور شعره الحر ، في حين يلتزم شاعرنا نوعاً من القافية في قصائده الأخرى ، ويغلب هذا الالتزام على الشطر الثاني من ديوانه ، وهذا هو ما انتهى إليه تاجور في شعره كذلك .

على أن من الخطأ أن نزع أن شاعرنا تحرر من الإيقاع على إطلاقه ، فإن له إيقاعاً خاصاً به لا يتبع فيه التفعيلات أو الأبحر التقليدية . وفي هذا الإيقاع الخاص تمثل موسيقى الشاعر . وقد سبق أن قلنا إنه يسير على حسب ما اتبعه كثير من الرمزيين في الغرب وفي الشرق .

وكان شاعرنا يأنف أن يسير على درب مطروق من الأوزان التقليدية التي قد تصرف القارئ عن مغزى التصوير ومرماه إلى الهيام بالموسيقى الظاهرة والنغم السافر الذي قد ينفصل عن التصوير ، فيصبح به الكلام نظماً خالياً من روح الشعر .

على أن بعض القصائد في الديوان تحتفظ بإيقاع يكاد يكون هو الوزن التقليدي ، ولكن شاعرنا يعتمد أن يغير معالم الوزن التقليدي في هذه القصائد ببعض حروف أو حركات قليلة ، تزيد على الوزن التقليدي أو تنقص منه . ولنضرب مثلاً لذلك بعض فقرات من قصيدته الحادية والتسعين ، وهي نشيد زنجية تقول فيها :

« بليل أجفاني كم أغفت قلوب . وظل أهداني كم أغفت  
مهج . عشقت بنات الغاب .

بين الدغال نشأت . ومع الوحوش شببت . في نداء الغاب  
هجرتموه قديماً . وذُبتُم إليه حنيناً . وهيهات ينسى

الغاب

تلك العقول الواعية . تطوى غرائز غافية . دانته بشرع

الغاب .



فالفقرة الأولى تتردد موسيقاها بين مستعلن (مع ما يمكن أن يدخلها من حاف وعلل وبين متفاعن ، ثم يهتمها الشاعر بوزن : مفعول .

والفقرة الثانية تسير على نظام مستعلن (مع ملاحظة ما يمكن أن يدخلها كذلك من أنواع الحذف التقليدية ) ثم فعلات ، ثم متفاعن فعلات ، ثم مستعلن (التي تصير متفاعن ) ثم مفعول ٥

ولو حلفنا الواو العاطفة من الفقرة الثالثة لاستقام وزنها على نظام مستعلن فعلاتن ( مرتين ) ثم مستعلن فعلاتن ٥

وتتردد موسيقى الفقرة الأخيرة بين مستعلن ومتفاعن وفعالن .

في القصائد، إذن ضرب من موسيقى تقرب الأوزان التقليدية ، ولكن الشاعر ينكر معالمها ، لتصير غير ملحوظة إلا بالتأمل ، كى تؤثر من داخل الصورة لا من خارجها . ويتمثل تنكيره لها — كما رأينا في الفقرات التي ذكرناها — في تغيير بعض حركاتها أو إضافة بعض حروف إليها ، كما يتمثل تنكيره لها كذلك في كتابتها على شكل أسطر وقفات لنفس السبب الذي ذكرناه : فالقصيدة الخامسة بعد المائة يكتبها الشاعر هكذا :

رقص الغيد على ناي فما للذراعى تحرم الخصر النخيل  
وتكحلن بأحزاني ومانهلت عيناي من جفن كحيل.

إن يميل للزهر غصن فاذكروا أن لي في أضلعي قلباً يميل  
يشتهي الحسن ويهوى لثمة في ربي الروض على الظل الظليل

فهي في الديوان على صورة أسطر نثرية ، وقفات . على الرغم من أنها موزونة على تفاعيل بحر الرمل ، فيما عدا السطر الثالث فإن موسيقاه تستقيم على بحر الرمل لو أن الشاعر استبدل بكلمتي : « على الشوك » تعبير : فوق أشواك : أو عبر أشواك ، مثلاً .

ومن أجل السبب الذي شرحناه كذلك ، يكتب الشاعر بعض قصائده في صورة أسطر وفقرات ، في حين أنها مستقيمة كلها على حسب الوزن التقليدي ، وذلك لتصرف القارئ عن تتبع الموسيقى والتعلق بها لذاتها ولكي تحمله على تركيز انتباهه في الصور وتتابعها وموسيقاها الداخلية . وذلك كما في القصيدة التاسعة والأربعين ، وهي كلها على بحر الرمل ، ولكن الشاعر يكتبها على طريقته ، ومنها :

أنا في الأحراجِ راعٍ وهي مثلي راعية . قد زهدنا  
كلُّ تاجٍ مذ لبسنا العافية .

إن صحا الطير ضربنا في البراري النائية . فهبط عند  
سهلٍ أو صعَدنا رابية . حيث ترعى حولنا الأغنامُ فرحى  
لاهية . من خرافٍ تتبارى أو نعاجٍ ثاغية ..

وكذلك القصيدة الرابعة بعد المائة ، وهي مستقيمة على بحر المتقارب ، وهي من جيد القصائد في الديوان ، ونذكر نموذجاً منها ، على طريقة الشاعر في كتابته لها :

دعونا الجمالَ فلم يستجب . فعُدنا بأفئدة تنتحب .  
ينم عن الوجد فينا شحوبٍ ودمع يحار ولا ينسكب .  
وفي لحظنا نزعاً للمغيب وفي شدونا لوعة المكتشب . كأننا  
نضى وراء الغمام ونبعث بالبرق بين السحب .

ترانا فتحسبنا هامدينِ كما قرُّ بعد الوثوبِ الحبيب .  
وما نحن إلا زهورٌ تجفُّ وتحفظ من عطرها ماذهب .  
إذا الليل حرك فينا الحنينَ تفجر من دمعنا ما نضب .

وفى الإيقاع الخاص بالشاعر ، يحرص هو على نوع من الازدواج في  
الحمل ، وعلى توافر نوع من الموسيقى في داخل كل فقرة ، مع تقابل  
في المقاطع واتفاق الكلمات في الوزن ، أو في الوزن وحروف السجعات  
القائمة مقام القافية . إقرأ مثلاً هذه الفقرة من القصيدة الثالثة عشرة :

« أرأيت إلى أنك زهرة ترف - وأنى فراشة ترتعش -  
رَفِيُّ إِذْنٍ وَأَحُومٌ - ولنوقد النار حولنا - فمن الخلجة ينبعث  
الدفء - ومن الخفقة ينبعث السنا » .

وتتعدد وسائل الشاعر الفنية التي ترفع قصائده إلى مرتبة التجارب الشعرية  
على الرغم من أنها غير ملتزمة بالوزن التقليدي . وأهم هذه الوسائل - كما  
وضح من النماذج السابقة - وكما يتضح من معظم قصائد الديوان - هو نبيل  
الألفاظ ، وقوة إشعاعها في مواضعها ، بحيث تغني بالقراءن وتطرف ،  
والتأنيق في التراكيب ، والبعد بها كل البعد عن الابتدال ، وازدواج الحمل ،  
وتناسبها في بنيتها ، وقوازيها ، وتنوع الأساليب ترفعا عن الرتابة .

ومن أهم الوسائل لدى الشاعر كذلك تنمية التشبيه الواحد تنمية تستنفد  
كل أبعاده ، حتى ليبنى بعض قصائده كلها على تنمية تشبيه واحد وما يحف  
به من معان ويتولد عنه من خواطر ، ثم نمو الصور في حركتها ، وشفافيتها  
النفسية . فالقصيدة الخامسة مثلا تقوم على تشبيه سواد عينيها بالليل ، ولكن  
الشاعر لا يقف عند هذا الشبه الظاهري الذي يجعل الصورة مبتدلة ، بل ينمي  
هذه الصورة ، فلدليل عينيها - بما يسطع فيه من اللحظ - ليل مقرر .  
وهو ليل حافل بالأطياف : أطياف الروثى الحاوة ، التي توحى بها الليلة  
القمرء ، وبين هذه الأطياف يجلو الوسن ، على التحديق في ليل العينين ،  
كأنما يسكر العاشق بخمر لا يريد منها أن يفتق ..

وكذلك القصيدة الخامسة عشرة ، تقوم على تشبيهها بالغزال الشرود ،  
ولكن الشاعر ينمي هذا التشبيه في جميع أجزاء القصيدة ، بحيث يعد به عن

المعنى المطروق . فهو الغزال النافر ، على حين أن له بين حنايا الحب شجرة  
وارقة وعين ماء ، ثم يقول الشاعر :

« أَيْ عَطْرَ لِعَمْرَى يِنَادِيكَ ، فَفَقُوتَ أَثْرَهُ ، مَسْكِينِ  
لَنْ تَقْفَ الدَّهْرَ عَدْوَكَ ، لِأَنَّ العَطْرَ الَّذِي نَادَاكَ ، فِيكَ  
أَنْتِ وَمَا تَدْرِي .

« فِي عَيْونِكَ السُّودَ ، وَمَسْكٌ فِي حَوَاشِيكَ ، فَاتِنِ سِبَاكَ .  
فِيَا وَيْحَكَ يَا مَنْ عَشَقْتَ نَفْسَكَ يَا وَيْحَكَ !  
« لَيْتَكَ يَوْمًا تَفِيقُ ، فَتَعْلَمُ أَنَّ الظِّلَّ الَّذِي شَبَّهُ لَكَ  
يَعْدُو مَعَكَ ، وَأَنْكَمَا لَنْ تَلْتَقِيَا ! فَتَهْتَفُ : وَعِلَامُ العِنَاءِ !  
ثُمَّ تَأْوِي إِلَى ظِلِّي . . . »

ومن الوسائل الفنية كذلك ما يفيد الشاعر من الرمزيين ، وأبسطها عدم  
تسمية التجارب ، وهي وسيلة محببة لأمثال تاجور ، إذ أن الرمزيين يعتمدون  
أن « في تسمية الشيء قضاء على ثلاثة أرباع ما فيه من متعة على حد تعبير  
« مالارميه » ، وكذلك الإضمار ، وأيسر مظهر له بدء القصائد بحروف  
العطف التي تدع للتجربة حواتمي يتخيلها القارئ دون تحديد لمعالمها ، ثم  
تراوح الأضداد في المقارقات التصويرية ، وكذلك العبارات الإيحائية المطروقة  
الدائمة في مغرب الشمس ، والسياء المزروعة بغاب الشهب ...

تلکم أهم المسائل الفنية التي بها صار الديوان شعراً حراً ، أما تجارب  
الديوان التي تكشف عن وحدته وأصالته في موضوعاته ، فإن قضايا هذه  
التجارب تلور في أكثريتها الغالبة على الحب ، فلا يتغنى الشاعر بالطبيعة  
بقية الديوان وسيلة لتصوير مفاتن المرأة ، وما يحتاج بنفس الحب تجاهها .

حب الشاعر أيقوريهم ، يذكرنا في مطلع ديوانه بالخيام الذي تأمر  
به شاعرنا ، ولكننا لا نلبث أن نرى — على نوالى القصائد — أن الشاعر صورة

أخرى من « دون جوان » على حسب ما يصوره ترسو دي مولينا الأسباني في مسرحيته : « خادع أشبيلية أو نديم بطرس » ، فهو يبدو لاهياً بها بالملذات ، والجمال أينما وجدته ، منطلقاً مع عواصف الهوى . مذهبه الشرك في الهوى لأنه موحد بالجمال ، لا يعرف الغيرة ، ينسى المحبوبة كما نسي غيرها ، فالنساء كثيرات ، ويجوب الدروب بقيثارته ، فسرعان ما يرجع بحب جديد ولكن وراء هذا الظاهر اللاهى نفساً آسية ، لأنه ينتقله الدائم في الهوى ينشد سعادة لا يجدها :

« حيران يبحث عن عقب مبهم ، وكلما ضله جن قلبه ، وما عن شره بدل في الغيد . ولكن عسى أن يجده » .

و حين يجد حبه يشكو جراحاً طالما أثخن بها قلوب الغيد ، ويذل للهوى ويعترف بعواصف الغيرة . وبالوفاء في الحب . وهو في كلتا حالتيه بائس . سواء كان المحب أم المحبوب . كما « كلما كل إنسان يسأم العذاب في الوجود . ليكفر عن ذنوب اقترفت في حيرات سابقة فهل يكون القبر بعد هذا التكفير بدء عهد سلام ، يحس المجهود في الغمض فيه براحة النسيان ؟ ( قصيدة النسيان ( ٢٧ ) .

وفي المرحلة الثانية من مراحل إدراكه للحب ، يهيم الشاعر بالحب القنوع العف ، يفضل فيه البعد على القرب إبقاء على قداسة العاطفة . ويعاني عواصف الغيرة ، ويؤثر الوفاء للجمال في ذاته . فعبادة الجمال من عبادة الله . فمن حاله صدرنا وإليه نعود ( انظر قصائد : ٢٢ ، ٩٩ ، ٤١ ، ٤٤ ) .

ويختصر الشاعر مراحل تطوره في القصيدة الثامنة عشرة بعد المائة ، إذ ينتقل من مرحلة الأثرة والولوع بالأخذ دون العطاء ، إلى مرحلة الإيثار والبيدل ، ويرجع ذلك إلى نوع من فلسفة تتصل بالتناسخ والتوحد في عاقبة الأمر مع الله :

« لقد تطورت صفاتي من مخلوق يأخذ إلى صفات الخالق الذي يعطى ولا يأخذ وكان ذلك ثمرة . رحلتى للدنيا التي ماجنتها إلا لأرتقي عما كنت .

« إننا صلحنا من الله لنعود إليه فنكونه . ومن لم يصل في دنياه فسيكرها  
تجربة . . . »

والتوحيد والتناسخ كلاهما بما تشف عنه أشعار تاجور ، كما أن الحب  
في معانيه السكيرة ، ومنها المعاني التي طرقها شاعرنا مما يصوره كذلك تاجور  
ولسكن لتاجور فلسفة جمال يتفرد بها ، هي استجابة للروح العالمي فيما سماه  
تاجور : ثنائية الجمال ، وكان صداها عميقا في شعره ، مما شرحناه في مكان  
آخر ، ومخلو منه ديوان شاعرنا . فتأثر شاعرنا بتاجور إذن بمثابة أصداء  
لا نعتقد أنها تخلفت روحه .

ومن أدلتنا على ذلك عقيدة شاعرنا في « التطهير » ، فهو يأخذه حرفيا  
عن فرويد ، ويغفل في نفس الوقت آراء فرويد ومدرسته في إمكان التمسك  
بالغرائز فنيا أو خلقيا . فعند شاعرنا أن الأنفس تتطهر من رجسها إذا « نفتت  
في الملاذ العقد » ( قصيدة ٢٧ ) فإن نستمتع نتطهر ، « فسرح باللهو شهواتك »  
احذر أن تعتم في نفسك . فأنت بذلك إذ تمرح تتعبد ( قصيدة ٩٢ ) — وعنده  
أن أخطاء الشباب هي التي تمهد لشيخوخة صالحة ( قصيدة ١١١ ) . والحق  
أن صلاح الشيخوخة هي توبة العاجز ، لا تطهير فيها . فهي توبة أبيقورية  
أيضا إذا صح لنا هذا التعبير . فالشيخ في هذه الحال يحب أن يمنح سواء  
نصائح سديدة لأنه يريد أن يتعزى عن عجزه وعن أنه لم يعد قادرا على أن  
يكون مثالا سيئا . ونحن هنا بعيدون كل البعد عن تاجور وفلسفته التي يصورها  
في شعره ونثره .

ويرى شاعرنا مع ذلك ما يراه تاجور من أن عبادة الجمال من عبادة الله ،  
وأن السكون يعانى الألم لانفصاله عن الروح السرمد حتى يعود إليه بالموت  
ولهذا كان الألم طابع الوجود :

« لا أغنية جميلة لا يشيع منها الأسمى ، الذي ينبع في

نفوسنا من عين مجهولة .

« لا زهرة لا يقطر منها الندى ، ولا سرور لا يعبر عن  
نفسه بدمعة يذرفها في صمت .  
« لا شيء أبدا لا يدين للألم . الوجود نفسه كان ألما  
كبيراً منذ انفصل عن الروح السرمدي . » .

ولكن صوفية شاعرنا مجلوبة لم ترسخ أصولها في نفسه . فهي لا تخفى  
عنده الروعة الرهيبة من الموت الذي يصفه الشاعر بأنه غوص في الظلام ،  
ورجوع إليه ، ونوم لا أحلام فيه ، ووقف أبدي للزمن ، حتى ليتنى في  
ظلام العدم أن « يحلم ولو مرة بالحياة » وبينما ينتشى تاجور للموت ، بل  
يتعجبه ، ويراها مرحلة من مراحل الحب ، وتجاوبا مع اللانهاية ، ويتصور أنه  
عرس الروح ، وأنه بمثابة انتقال الطفل من ثدي أمه الأيمن إلى ثدي أمه  
الأيسر ، نرى شاعرنا يجيد في تصوير الوحشة والرعب من الفراق ، وينادى  
بالويل من المجهول ، ويتمنى أن لم يكن ، ويأسى أنه سيفقد بموته حتى  
الشعور بأنه انتهى . ومن ثم روعة الوداع الذي يسوقه الشاعر في القصيدة  
الحادية والثلاثين بعد المائة ، ومنها :

« اليوم ينتهي تغريدي ، فاذكروني إذا رجعتُ غداً أغاريدى . حان  
وقت الوداع فسلام ولا تترقبوني في مواعيدى . أنا ذاهب وشيكا مع  
الرياح فلا أنفاس ستحيا في أناشيدى . . . » .

وقد سبق أن قلنا إن هذا الضرب من الشعر الذي نقرؤه في الديوان قد  
استقر في الآداب العالمية من شرقية وغربية ، ولكن أخطر ما يتعرض له  
من الناحية الفنية أن يهبط إلى السرد أو التقرير المباشر ، فلا يبقى منه سوى أثر  
مسجوع . وقد يحدث هذا لشاعرنا ، وقد يقرنه كذلك بمبالات تقليدية  
لا تشف عن حرارة التجربة ، ولا تم عن أصالة : « لأقسم باللقاء وعودتك ،  
إني لم أنم في غيبتك . وإن الضنا أو هن جسدي وكساني فرعا لقدم . . . »  
( قصيدة ٥٦ ) - « قدماً لقد بت أحسد الحصى الذي تطئنه ، وأود لو كنت

في الأرض حصاة ، أو عشباً نما بطريقك ، ( قصيدة ١٨ ) ويلتحق بذلك  
وقوف الشاعر أحياناً عند الشبه الظاهري في الصورة مما لا يوحى بشعور  
أو يعمق فكرة ، كتشبيه أصابع الحبيبة بأصابع الموز مخروطة ( قصيدة ٥٧ )  
والعناقيد بالثريات ( قصيدة ٦١ ) أو النجف ( قصيدة ٨٧ ) ، ثم التشبهات  
المألوفة التي لا ينمىها الشاعر ، ولا يخرج بها عن نطاقها الموروث ،  
كتشبيه القد بالغصن ، والشعر بالدجى ، والأقاحى بالثنايا . . .

ومن نواحي القصور في الديوان — فيما نرى — انصراف الشاعر إلى نوع  
من الترف الذهني في التصوير ، إغراباً وإبداعاً ، دون أن يتصل هذا التصوير  
بحرارة الشعور ، أو صدق الموقف . ولنضرب مثلاً لذلك موقف فراق في  
القصيدة الثانية والخمسين ، حيث تسأله حبيبته : إذا كرى أنت إذا حان  
الفراق ؟ فيكون مما يجيبها به :

« . . وما شغلي غيرك ؟ سأذكرك كلما غرد طائر فأبلغني  
منك رسالة . . وسأقطف الأزهار في الصباح وأضعها في  
الجدول ليحملها إليك . وأضمخ بالعطر النسيم الساري ليملأ  
به جوك . »

« . . إرقبيني في كل شيء . وإنظريني في كل شيء . وإذا  
مارأيتِ كوكباً يتهاوى ، فاعلمي أنني خررت صريع هواك  
ولا تترقبيني بعد ذلك . »

فلا تحس في هذه التوليدات التصويرية المطروقة بمعاناة الفراق ولواعج  
الشوق . ونعتقد أن في القصيدة شها بقصيدة تاجور الأربعين من ديوانه :  
البيستاني . بل نحسب أنها صدى بعيد لها . ولكن تاجور يصف تهديده  
لحبيبته بالفراق إلى غير عودة ، تهديداً يحث فيه دائماً ، حتى عادت هي  
لا تحفل بوعيده ، وحتى عراه الشك هو نفسه فيما يقول ، ويضيق هو  
ألا تكترث لقوله ، ثقة بأنه سيعود إليها عودة المواسم والأقار والربيع ،



تخفى لتعود من جديد ، وينصحها أن تلتق بالآلى تهديده ، احتفاظاً بمظهر  
كبريائه الحريج :

« ولكن احتفظى بهذا الوهم لحظة ، ولا تنبديه فى  
سرعة القسوة .

« حين أقول : سأهجرك أبداً ، فخذى قولى على أنه  
الحق ، ليغشاك هنيهة ضباب ، يهيم على الأهداب  
السوداء من ناظريك .

« ثم ابتمى فى مكر — ما بدالك — حين أعود من جديد :

وتظهر جلياً دقة موقف تاجور ، وروعة تصويره له ، مما نفتتده عبثاً  
فى قصيدة شاعرنا .

وبالديوان كذلك رقابة فى الصور ، إذ يدور كثير منها حول الورد المفتوح  
والحداول الرقراقة ، وأضواء القمر ، وأنغام الناي ، وغزلان المسك ،  
والفراشة والشموع ، والنجوم .

على أنا نرى هذا الديوان — رغم ذلك كله — فريداً فى العريية فى قالبه ،  
ومتانة نسجه ، وأصالته ، فهو أغنيات حية نابضة ، تنساب ودبعة نشوى ،  
تفرق أمى ، وتشع حيوية دفاقة وهو بعد مجال معركة متوقعة فى لقدنا  
الحديث ، لما تبدأ بعد .

# في العاصفة

يا إخوة سيقبلون والليالي مقمره  
ويسلكون دربنا مواكباً مستبشره  
طريقهم ممهدٌ وأرضهم محررة  
فلم يروا أننا غر سنا واحة معطره  
سوى بذورٍ لم تنزل نائمة مُخدره  
وبعضِ نجوماتِ صغارٍ في الطريق نيرة  
فلتذكروا أننا عبرنا ألفَ ألفِ قنطره .

هذه الأبيات - من القصيدة الأولى في الديوان (١) وهي بعنوان :  
« الطريق الثالث » ، تطلعننا على كثير من خصائص الشاعر وخصائص ديوانه  
وكثير من أفراد جيله الذين عانوا صعاب الحياة وعبروا جسورها على شظف  
من العيش ، وزاد من الثقافة جاهد ينتزع بشق النفس من قبضة حياة مدمرة ،  
ويغبط الشاعر إخوته ممن سيجنون ثمار جهود الجيل السابق في توطئة صعاب  
الحياة ، ويضع جهده ، في تواضع أمامهم ، ألا يستقلوه من شباب لم يتبأ له  
مثل ماسيتبياً لهم من حياة حرة ممهدة . والشاعر يربط هنا بين كفاح الحياة  
وجهد الفنان ، في فترات الضعف والتخلف ، وما قد يثيره نتاجه الحصب من  
عناء أو جحود ونكران . وهذه القصيدة الأولى يرجع تاريخها إلى عام ١٩٥٨

---

(١) في العاصفة : ديوان الشاعر كيان حسن ست

وهي بذلك من أحدث قصائد الديوان . ونفترض أن الشاعر قد تطور فكره فيها إلى أن يشرك جهد الفن بكفاح الحياة ويأثّر الشعر رسالة إنسانية ذاتية أو اجتماعية تسمو عن مجرد إرضاء عواطف ذاتية هينة يعيش بها الشاعر بعيداً عن الحياة في كهف الفنون ، كما يعبر الشاعر عن ذلك في إدراك غريب للشعر وقيّمته ورسالته في القصيدة الثالثة عشرة من الديوان ، وهنؤها « يا شعر » ، وهي من نظم الشاعر عام ١٩٤٩ . وفيها يقول :

الرُّكْبُ يَضْرِبُ فِي الدُّجَى . وَأَنَامُ مَعَ الْمُتَخَلِّفِينَ  
القَانِعِينَ مِنَ الرَّبِيعِ ، مِنَ الخَمَائِلِ ، بِالدَّرِينِ  
النَّاهِلِينَ مِنَ السَّرَابِ ، مِنَ الغَوَايَةِ ، وَالْمَجُونِ



الراكضين مع النجوم ، وهم على السفح المهين  
لكن لأجلك قد رضيت ، وقد قنعت بما يهون  
وتركت دنياى الحبيبة للشباب . . الكادحين  
وشللت كفى عن مناي ، وعشت في كهف الفنون

ولنما نفترض تطور الشاعر في إدراكه فيما بين القصيدتين ، لأن ديوانه — على صغر حجمه — يدل على جهد فني ، وتصور سليم للشعر والخيال الشعري . فليس الخيال في معناه الحديث الصحيح ركضاً مع النجوم ، بل غوصاً في أعماق النفس والحياة ، وليس الشاعر الحديث بشعره متخلفاً مع المتخلفين ، ودون الشباب الكادحين ، منفيًا في كهف الفنون ، بل إنه صادق الوجدان ، عميق التصوير ، ونحلي الناشرين من شعرائنا من مثل هذا الإدراك المتخلف للشعر والفنون جملة كما يعبر عنه مؤلفنا في قصيدته السابقة . ونعتقد أن هذا الإدراك من رواسب الماضي المتخالف ، أيام كان يكتب الشاعر للتكسب .  
( م ١٧ — دراسات في الشعر )

سائراً على درب مطروق في معانيه وموضوعاته ، بضاعته حصيلة لغوية ونماذج غثة من معانٍ وعبارات تقليدية ، مبلغ طموحه فيها أن يتبع لا أن يتدع ، وأن يتبدل في إحساسه لا أن يفكر ، وأن تكون غايته تسلم الجزاء المادى أو عبارات الاستحسان الزائفة الموقوتة دون أن يعياً بالصدق في معناه اللغوي أو الواقعي ، حتى لقد كان يتردد على ألسنة بعض النقاد أن الشاعر أبعد ما يكون من التفكير . والحق أن الشاعر يفكر تفكيراً عميقاً ، ولكن في صور ولن نرجع في ذلك إلى فلسفات اشتراكية حديثة تفيض بشرح ما يتصل بمسلك الشاعر الفكري الاجتماعي ، حتى لا يقال إننا نتكلم فيما تختلف فيه مذاهب عن مذاهب أخرى ، ولكن نرجع إلى الكلاسيكيين أنفسهم ، فما هو ذا « جان لويس جيه دي بلزاك » . المتوفى عام ١٩٥٤ ، يقول في إحدى رسائله :

« لا أبحث أصلاً عن استحقاق للمدح باثني أجيد الكتابة . ويبدو لي أن ثم شيئاً أسمى بهدف المرء إليه . . . هو اكتشاف حقائق لطيفة دفيئة . . . تعجب الناس وتعلمهم معاً . . . وفيها يعرف المرء كيف يميز الخير الظاهر والخير الحقيقي . . . ثم « لامارتين » في حديثه في « مصائر الشعر » ، وهو حديث قدم به لديوانه : « تأملات » ، يقول :

« ويجب أن يكون الشعر فلسفياً دينياً اجتماعياً . . . لا تلاعباً بالخواطر ، ولا نزقاً منغماً . . . ولكن صدى عميقاً حقيقياً صادقاً لأعلى صنوف التصور الفكري » . ولندكر أخيراً « تيوفيل جوتيه » ورأيه في رسالة الشعر الإنسانية وهو صاحب دعوة : الفن للفن - وهي الدعوة - التي انخدع في فهمها كثير ممن تصلوا للنقد عندنا ، عن جهل أو سوء قصد ، فرأوا فيها دعوة إلى تجريد الشعر والأدب عامة عن كل غاية ، ومعنى ذلك أن يكون العمل الأدبي عبثاً ، لأنه لا معنى أبلغ من القول بأنه العمل المجرد من كل غاية ، وقد بينا في بحثنا الأخرى أن هذه الدعوة يقصد بها الترفع بأسلوب الأدب وغاياته عن الدهماء فيتوجه به إلى الصفوة عن قصد وإلى غاية . يقول تيوفيل جوتيه في بعض أشعاره :

« سواد الناس كالماء ينحسر عن القسم العالية ، إذن - دون أن تبذل الجهد عبثاً لإرضائه - لاتقم معراجاً له نحو الفكرة العسيرة ، ولكنه يجيب في الجزء الثاني من ديوانه ، من سألته : « فم تكون نافعاً إذا كنت تحلم ؟ فيقول : «دع جبهتي الشاحبة تستند إلى راحتي ، ألم أفجره من باطني - حيث تسيل روحى - نبهاً ثراً ، كى يرده الجنس الإنسانى ؟ »

ولنما نبهنا إلى خطورة الإدراك السابق ، لأثره المحدث في كثير من إنتاج شعرائنا الذين تقصر بهم ثقافتهم الإنسانية والفنية عن إجادة التفكير والتصوير في وقت معاً ، كما تكشف عنه روائح الشعر العالمي ، حتى لو كان موضوعه خاصاً عابراً ، وكما تدل على ذلك اتجاهات الشعراء العالميين ، حتى الرمزيين منهم ، وهم الذين يتجهون كذلك بشعرهم إلى الصقوة من المثقفين .

على أن الأستاذ كيلانى - وإن كان قد تأثر نوعاً من التأثير بالإدراك التقليدى في بعد الشاعر عن التعمق في إدراك الحياة والتفكير فيها ، مما سنشرح تبيجته في الديوان بعد قليل - فإنه قد تخلص ، أو كاد من التبعية في التصوير الشعرى ، وفي موضوعات القصائد ، لأن ديوانه تجارب عاشها ، وعانها وشارك بوجدانه أو بتفكيره فيها .

وقد توافرت للشاعر وسائل التصوير اللغوية . فهو متمكن من لغته ، قادر على تطويرها لما في حوزته من صور ، بارع في موسيقى التعبير ، يبتها في صورته فتزيدها حياة وقوة فيما وفق فيه من تجارب ، سواء التزم فيها الوزن التقليدى ، أم لجأ إلى تغيير الإيقاع ، وسواء وحد القافية في القصيدة كلها أم نوع فيها بين مقطوعات القصيدة الواحدة .

وأدق خصائص الشاعر الفنية تتجلى حين يلجأ إلى تفاصيل الواقع في صياغة الصور ليبنى عليها القصيدة . وهو في هذه الحال لا يلجأ إلى الحلية اللفظية ، أو للصور الصاخبة ، بل شئون الحياة اليومية ، ومظاهرها العادية ، فيجعل منها لبنات جزئية لبنية التجربة الفنية ، وقد يعمد إلى نوع من المقارقات

في الصور الجزئية المبينة على ملاحظة الواقع المحض ، كقوله في قصيدة «أمل» ،  
يصور عزله ، وإفقار نفسه :

فجمعت نفسي ، وانتحيتُ ، قبعتُ في ركن قصي  
أحصي الذي أبقى ، فما أبصرت شيئاً في يدي  
فصمتُ ، من حولي الحياة تضج كالسيل العتي  
كالسوق في قلب المدينة ، لا تكف عن الدوي  
ويدي تبعثر في التراب ، تجسه في غير وعي

وتظهر أصالة الشاعر التصويرية أيضاً حين يمزج بين الوسيلة الفنية  
السابقة ، والتكرار المعبر في موضعه ، ذي الدلالة النفسية وذو الطابع  
الحركي ، مع التعداد ، مجرد التعداد للجزئيات الواقعية التي تضيف إلى  
الصور وتنميا في حركتها . ونمثل لذلك بأبيات من قصيدة «أغنية عمل» ،  
وفيها كذلك مفارقة بين الحاضر المجهود ، وفجر البعث القريب كثرة  
للنهضة الاشتراكية :

ولكننا قد حطمنا القيود ، فأصبحت حراً فأصبحت حر  
وتسمع من خلفنا أغنيات ترددها حنجرات أخر :

سنجني الثمر ، سنجني الثمر  
ويعبر من فوقنا سرب طير ، يسقسق أغنية في الأثر  
وتحنو علينا غصون الشجر  
وتمسحها نسمة باليدين ، فتلق إلينا ببعض الثمر  
غداً يا شجر

سنحفر قربك نهراً كبيراً ، لتبسط ظلك فوق النهر

وحين تلوح لنا من بعيد أشعة نور  
وتسمح في البعد ضجة عرس كبير ، كبير  
وصوت معاول تبني الحياة .  
وقرقة ، وحديد يدق  
وناس ، وجوههم الصامتات تسح العرق  
فيبتسم الرقعة المتعبون  
وترتفع الضجة ، البانية  
وتقويصة الأظهر الحانية »

وهذه القصيدة في بنيتها ناجحة ، ويقوم بناؤها على مقابلة بين الحاضر  
الحاهد الآمل والمستقبل الرغد المرتقب ، وتبدأ بحوار بين الفلاحين يم  
عليه يأس يترجح ، وتختتم بسيطرة الأمل ، قدمهد له الشاعر ، بنمو باطنى  
من وراء التصوير لتفاصيل بناءة نفسية . وفي نفس القصيدة كذلك وسيلة  
فنية تصويرية أخرى : هى استعمال الألفاظ الدارجة ، ولكن فى موقع  
تصبح به سمة شخصية فى التعبير عن ملامح نفسية ، لعمقها فى واقعيتها فى  
الأداء ، ككلمة : « بالصراحة » ، فى قوله :

« فبعد غد سوف ننشئ واحه

وواحہ ..

وواحہ ..

لينعم أولادنا بالحياة

فيهمس شيخ :

## ونحن كأولادنا بالصراحة .. نُحِبُّ الحَيَاةَ .

ويظن الشاعر إلى وسيلة فنية هي التعداد الذي سبق أن أشرنا إليه ويعتمد عليه أحيانا في ملامح الصورة ، وهذه وسيلة فنية قلما يظن إلى الإفادة منها كثير من شعرائنا ، كقوله في « إفريقيا » :

بركان يتدقق ، نارٌ ، أمواجٌ تهدر صخابه  
سيلٌ يتحدرٌ ، أمواتٌ تبعثٌ ، تتحركٌ في غابه .  
وعيونٌ تبرق كمرايا ، ترتعشٌ وتنظرٌ مرتابه

ولكن وسيلة التعداد هذه ، شأنها شأن الاعتماد على جزئيات التفاصيل الواقعية ، كلاهما يحتاج إلى براعة في التصوير ، لئلا يقع الشاعر في تكرار المترادفات ، كما في الأبيات السابقة ، أو يهبط إلى السرد لما هو مبتذل كهذه الأبيات من قصيدة « ذات ليلة » يصف فيها مترفة محضرة :

حتى في الموت مُنعمَةٌ ، تلبس مختلف الأزياء  
وطبيب يحقن ساعدها بحياة ألوف بدماء  
وأوان ملأى وأوانٍ قد كانت ملأى بدواء

.....

ووفود تذهب ووفود تُقبل بعيونٍ بلهاء ..

والقصيدة السابقة مبذية في تصويرها الكلي على مفارقة اجتماعية كبيرة بين فقيرة طيبة القلب تموت في القرية فلا يحس بها أحد ولا يبكيها إلا صغار الطيور وقطتها ، وهي التي كانت تستطيع الإحسان إليها ، وبين ثرية قبيحة لم تفعل خيراً ، تموت منعمة كما عاشت ، فتضج القرية ونشبعها جماعات ، وتكتب على قبرها عبارات الثناء عليها بصفات البر والتقوى كذباً واقتراباً .



وفي رأينا أن بناء هذه المفارقات لا يبلغ مداها في الحدود إلا إذا شُف عن معان دقيقة نفسية أو اجتماعية . أما المفارقة في القصيدة السابقة فببساطة لا تتم عن عمق فكر ، هذا إلى أنها غير مقنعة . فلو لم تكن تلك الترية المترفة محسنة غير شجيحة ، لمسا طرق أبوابها وشيعها بعد موتها من الناس من ينشدون النفع ، ويستغلون الحاح . والمجتمع دائماً يحكم بالتأنيب لا بالثناء ، وإذا قسا على قوى النيات الطيبة من المعدمين في الحياة ، لأنه لا يجد ما ينشده لديهم ، فإنه يستوى لديه بعد الموت الطيب القلب المعدم والفني الشحيح ، بل قد يشيع الأول بالرحمات ، لأنه لم يعد يتطلب من المجتمع سوى التشجيع ، ويتبع الثاني باللعنات ، لأنه عاش موهوباً غير مرغوب . وأدبنا العربي الحديث فيه تصائد مبنية على المفارقات الفكرية أو الاجتماعية للثقافة ، ويفيض بمثلها الشعر العالمي ، وهي التي ينبغي أن تكون طلبة الشعراء ، متى تعمقوا في تجاربهم

وفي الديوان قصيدة أخرى مبنية على مفارقة تصويرية جيدة ، عنوانها «إنسان بلا أسطورة» وموضوعها الإنصراف عن فتاة مغرورة تحلم بأمر ترى أسطوري إلى فتاة مكافحة غنية بمشاعرها ، تشارك رفيقها جهده وعنايه رضية . وإنما جادت هذه التجربة في الديوان لما سادها من حركة نفسية ، ووجهه إيجابية عملية في الحياة ، عن طريق التصوير النامي الحي .

وفي الديوان قصيدة رمزية ، هي قصيدة « أمل » وقد استشهدنا فيها سبق ببعض آياتها . وفيها يرمز الشاعر - فيما نعتقد - إلى الحب بالطفل وهذا ما لوفى في الشعر الرمزي العربي الحديث والشعر العالمي . وهذا الطفل - الحب - يزور الشاعر في يأسره فيبدله باليأس أملاً ، ويجعله يفتح للحياة بعد الإنقباض والإنطواء :

« وفجأةً قد مرّ ظلُّ ، فالتفتُّ ، إذا صبي

وردُ الربيع بوجنتيه ، وشعرة الذهب النقي

ووراءه سرب الفراش ، عرائس الحقل الندى

بعصاه يلمس كلُّ شئٍ ميت ، فيعود حتى  
قد مال نحوى هامساً ، ورمى بشئٍ على ، بشئٍ  
فأخذته فإذا الصباح يُطلُّ مبتسماً إنى . . .

والرمز هنا قلق ، لأن الشاعر يحب من قبل ، ينشد عودة حبيبته .  
فالطفل هنا هو الأمل في العودة ، لا الحب نفسه . مما يجعل الرمز ضحلاً ،  
ليست له قررة الأسطورة الرمزية المعهودة في نظائر القصيدة السابقة ، والتي  
تستمد قوتها من أسطورة « إيروس » و « كويبدو » ومن دور « إيروس » في  
ملحمة الإلياذة لفرجيل ودور « بسوخيه » مع كويبدو ، في قصة « الحمار الذهبي »  
لأبوليوس ، وما تبع ذلك من فلسفات للأسطورة .

وقد استخدمت الرمز نفسه الشاعرة نازك الملائكة ، فأجادت استخدامه ،  
في قصيدة تظن أن شاعرنا متأثر بها ، عنوانها « ذكريات » من ديوانها  
« شظايا ورماد » وفيها تعمق الشاعرة الرمز في معناه الأسطوري ، مع قرائن  
إيحائية تكشف عن معناه العميق ، ومطلع القصيدة :

كان ليلٌ ، كانت الأنجمُ لغزاً لا يُحلُّ  
كان في رُوحى نبيٌّ صاغه الصمتُ المملُّ

ومنها :

لم أكن أحلم ، لكن كان في عيني شئٌ  
لم أكن أبسم ، لكن كان في رُوحى ضوءٌ  
لم أكن أبكى ، ولكن كان في نفسى نوءٌ  
مرَّبى تذكُّر شئٍ لا يحدُّ  
بعضُ شئٍ و ماله قبلٌ وبعْدُ

إلى أن تقول :

كان قلبي متعباً يسكنه حزن فظيع  
رقضت فيه وشدته إلى الجرح دموع  
صور في قعره يصبغ مرآها النجيع  
كان ، لكن يدامرت عليه  
حملت فيها تحاياها إليه  
باركت آلامه السوداء ، كانت يد طفل  
أى طفل ؟ لم يكن في الليل غيرى ، غير ظلى .

ويفقد شاعرنا خاصته في التصوير حين يعدل عن تتبعه لتفاصيل الصورة الكلية واقعياً ، على نحو ماقلنا ، إلى الصور المهمومة ، فتفقد القصيدة بيتها ونظامها وتتكرر صورها ، وتتراكم ، وتفقد نموها ، على الرغم من متانة الصياغة الجزئية . ونكتفي هنا بمثال من قصيدة « هكذا غنى الفلاح » . فالصور فيها تكاد تدور كلها حول الظلام والنور ، وتصوير المني بالضوء أو الخيط والزهر ، ثم الجذب الحصب ، والقيد والإنطلاق ، في معان مكرورة متباعدة ، ونعمة خطافية والبيت الثاني من القصيدة :

أيقظه لمس رفيف السنا سنا صباح البعث في القرية  
والبيت الذي قبل البيت الأخير هو :

غرّد ، فنور البعث من حولنا غشى قرانا البعث بالثورة

ونور البعث أو صباح البعث ، صورة خصية ، كانت تستحق أن تسمى في صور ممتاسكة عميقة ، تشف عن عمق تجربة ، وصدق إحساس بالواقع ، أكثر مما فعل الشاعر .

ويسوقنا هذا إلى الحديث في ضحالة التجارب ، وهي في رأينا نتيجة لإدراك الشاعر للشعر ، ورسالته ، على نحو ما أخذنا عليه في صدر حديثنا عنه . ويتصل بهذه الضحالة اضطراب الشاعر في تحديد معالم التجربة أحياناً ، حتى ليطمس غموضها ومعناها الكلي أو يفكك وحدتها التصويرية ، أما مثال اضطراب التجربة في صورها نتيجة لضحالتها ، فإننا نذكر قصيدة «الصفصافة» ويقصد بها صفصافة فنه ، وفيها تضطرب صور الفن لا تناسك على بنية موحدة : فالفن صفصافة نضرة ، ثم ينبوع يخاف أن يطمس ، ثم جوهرة في محارة صدره يظن به أن يستخرج ( ؟ ) ثم هو ابن يسهر عليه ويسقيه دماعه ، ثم هو نبتة صحراء غير ذات أثر ، لم تترك شيئاً في دنه ، ثم يعود الفن أخيراً ليصير صفصافة فيما يأمل الشاعر ، كي يفي الرفاق إلى ظلها . وملاحظ فنه الكلية ، في بنية هذه القصيدة ، تضطرب بوسط هذه الصور المترامية الراكدة ، ويدق معناها ، ويغمض ، فلا يعمق شعوراً ولا فكرة ، كأنها خواطر آلية لا نظام فيها ولا حركة لها .

وضحالة التجربة في قصيدة : « إلى حاقدة » ، تدعنا في غموض أو اقتضاب يذهب بأثر القصيدة الفني ، على الرغم من حركة القصيدة النسبية ، ومن توالي التفاصيل الواقعية . فالفتاة حاقدة جحود ، تجللت بالعار بعث وحش آدمي :

إني لمست بإصبعي .. أغوار جرح مرعب  
أثار وحش آدمي ، عاث فيك بمخلب

ثم هو يسترضها ويلح في الإسترضاء ، كي تعود إليه ، وهو يقبلها على عبث الآخر بها . ومثل هذا الموقف لا يبرره إلا نمو التجربة ، حتى تبين معنى هذا الحرص على وصلها ، ومعالم هذه الزلة الخلقية التي لم تمح مكانتها عنده ، ولم تنهب بحبه :

« فإذا سئمت من الدمار ، وجفَّ سَمُّ العقرب

و أمثال من مجرى ضيائك مابه من طحلب  
ونمت بصدرك زهرة عبقت بريح طيب  
ورأيت قلبك صبية يتواثبون بملعب  
فعرفت أنى لم أكن أبدا كهذا الثعلب  
عودى إلى فلم تنزل قرب الشواطئ مركبي

ثم إن هذا الاقتضاب في القصيدة السابقة لا صلة له بالظلال وملامح  
الغموض الموحية عند الرمزيين .

وفي البيت الرابع صورة جريئة لا نعرف لها مبرراً في السياق وقلما  
يلجأ الشاعر إلى مثلها في الديوان ، كما أنه قلما تلجئه الضرورة إلى كلمات  
غريبة ككلمة « الدين » في قصيدة « يا شعر » ومعناها اليابس من الشجر  
أو العشب ، أو الثوب الخلق .

وفي الديوان بعد ذلك شيء من الرمزية الأسطورية يتمثل في قصيدتين :  
أولاهما : قصيدة « الشمس والعاصفة » وهي أسطورة يابانية ، موضوعها  
سجن رب العاصفة للشمس المعبودة ، حتى يطلقها من سجنها الآلهة الأخرى .  
فتعود لروائها وإحسانها . وهي أسطورة غيبية محضة ، ويقحم الشاعر عليها  
تدخل الناس بالضجيج والحلبة والدعاء ، حتى تتدخل الآلهة لإطلاقها ، فتكون  
عودتها رمزاً لانتصار الإنسان . والأسطورة قالب غير موفق وغير طبع  
لتصوير الغاية من القصيدة ، فتبدو مقحمة ، فيها تمحل وإكراه .

والقصيدة الثانية يابانية أيضاً ، عنوانها « السلحفاة المقلمة » لقد صادها  
صائد بائس ، فأطلقها تجلة لها ، فكافأته على العيش معها لحظات سعادة في  
النعم العلوى لم يحس بطولها الذي بلغ مئات الأعوام ، حتى إذا عاد من لديها  
إلى أهله وجددهم جميعاً قد ماتوا منذ زمن ففضل أن يموت ، لأن جميع الروابط

التي تربطه بالحياة قد تقطعت . ومغزى الأسطورة الرمزية واضح ، وهي  
ترادف المغزى الرمزي لمسرحية أهل الكهف للأستاذ توفيق الحكيم .

وأضعف قصائد الديوان قصائد المناسبات المباشرة ، كقصيدة «العنكبوت»  
و «أفريقيا» وهي تنال من الديوان فنياً ، ولا بناء لها ، ولا عمق فيها .

وبعد ، فإن الديوان فيه جدة وأصالة ، وينم عن مقدرة لغوية وتصويرية  
فريدة وإذا أضف الشاعر إلى طاقته الفنية واللغوية عمقا في التجارب ،  
وإحكاما في بناء القصائد ، بلغ شعره من الجودة ما ترقبه وترجوه له ، وفي  
هذا الجانب نشد منه تعميقا لثقافته وإدراكه للشعر ، بسعة الاطلاع على الشعر  
العالمي واتجاهاته ونماذجه الحية ، ليكمل ما توافر له من ثقافة عربية ناضجة .

## صدر للمؤلف

### ( أ ) كتب مؤلفة

- ١ - الرومانتيكية .
- ٢ - الأدب المقارن .
- ٣ - الحياة العاطفية بين العفوية والصوفية .
- ٤ - النقد الأدبي الحديث .
- ٥ - النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة .
- ٦ - في النقد المسرحي .
- ٧ - دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر
- ٨ - المواقف الأدبية .
- ٩ - في النقد التطبيقي والمقارن .
- ١٠ - قضايا معاصرة في الأدب والنقد .

### ( ب ) كتب مترجمة

- ١ - ليلي والمجنون ( أو الحب الصوفي ) ( عن الفارسية )
- ٢ - ما الأدب ( جان بول سارتر ) ( عن الفرنسية )
- ٣ - فولتير ( لانسون ) ( عن الفرنسية )
- ٤ - بلياس وميليزاند ( ماترنك ) عن الفرنسية ( مسرحية )
- ٥ - مختارات من الشعر الفارسي ( عن الفارسية )
- ٦ - رأس الآخريين ( مارسيل إيميه ) ( عن الفرنسية )
- ٧ - عدو البشر ( مولير ) ( عن الفرنسية )

## فهرس الكتاب

### الموضوع

### تقديم

#### القسم الأول :

- حول بعض مناهج الشعر ونقده . . . . . ٣
- ١ - عمود الشعر وجنائته على الشعر العربي . . . . . ٩
- ٢ - القرآن وصدق الأداء في الشعر . . . . . ٢٢
- ٣ - العقاد رائد الاتجاهات المعاصرة في الشعر العربي . . . . . ٢٩
- ٤ - نظرية المحاكاة وصلة الشعر بالفنون بين أرسطو والعرب ٤١
- ٥ - الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث . . . . . ٥٧
- ١ - « فلسفة الصورة في شعر الكلاسيكيين » . . . . . ٥٧
- ٢ - « فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين » . . . . . ٧٠
- ٣ - « فلسفة الصورة في شعر البرناسيين » . . . . . ٩٠
- ٦ - حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر (١) . . . . . ١١٠
- حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر (٢) . . . . . ١٢٢
- ٧ - حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر (٣) . . . . .
- « أراجون وشعر المناسبات الاجتماعية » . . . . . ١٣٣

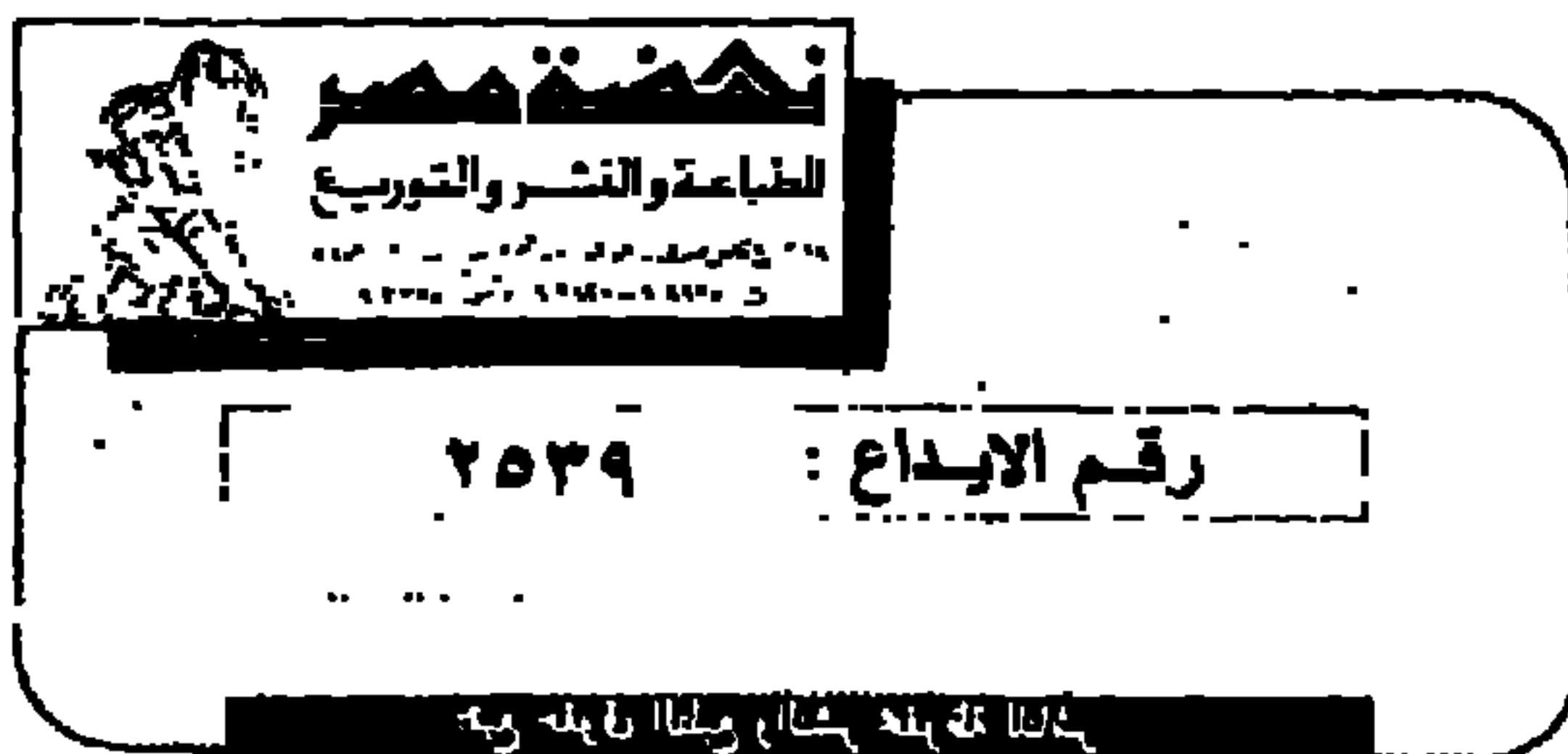
#### القسم الثاني :

#### نماذج من الشعر « دراسة ونقد »


- ١ - من روائع الأدب الإسلامي :
- (أ) « العطار وفلسفة التصوف » . . . . . ١٤٧
- (ب) « منطق الطير للعطار » . . . . . ١٥٣
- (ج) « مختارات من الشعر الصوفي » . . . . . ١٥٩



الموضوع	الصفحة
٢ - « من روائع الشعر الإسلامى » :	
مختارات من شعر « أنورى » . . . . .	١٦٦
٣ - مقارنات فى الخمريات العربية والفارسية بين رودكى	
وأبى نواس . . . . .	١٧٠
٤ - الحب والموت فى شعر رابندرانات تاجور . . . . .	١٨٢
٥ - رسائل إلى شاعر شاب - كتبها : رينر ماريا ريلكه	١٩٨
٦ - « إلى مسافره » - ديوان للشاعر : فاروق شوئشه . . . . .	٢٢٤
٧ - نظرات فى ديوان : هلال ناجى « الفجر آت » . . . . .	٢٣٦
٨ - « الأرغن » - ديوان للشاعر : حسين عفيف . . . . .	٢٤٣
٩ - « فى العاصفة » ديوان للشاعر : كيلانى حسن سند . . . . .	٢٥٦







للطباعة والنشر والتوزيع  
١٨ شارع كابل بسكن بالعمارة رقم ١٦٦  
٩٨٨٩٦-٩٨٨٩٧ فاكس : ٩٨٨٩٥

